



Where / Dove

Doherty, W. (Photographer). (2020). Where / Dove: Solo Exhibition. Exhibition

[Link to publication record in Ulster University Research Portal](#)

Publication Status:

Published (in print/issue): 01/11/2020

General rights

Copyright for the publications made accessible via Ulster University's Research Portal is retained by the author(s) and / or other copyright owners and it is a condition of accessing these publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

Take down policy

The Research Portal is Ulster University's institutional repository that provides access to Ulster's research outputs. Every effort has been made to ensure that content in the Research Portal does not infringe any person's rights, or applicable UK laws. If you discover content in the Research Portal that you believe breaches copyright or violates any law, please contact pure-support@ulster.ac.uk.

**WILLIE DOHERTY
WHERE / DOVE**

WILLIE DOHERTY
WHERE / DOVE

FMAV - Palazzina dei Giardini, Modena
07.11.2020 / 31.01.2021

Ulster Museum, Botanic Gardens, Belfast
05.03 / 06.06.2021

Mostra a cura di / **Exhibition curated by**
Daniele De Luigi, Anne Stewart

Prodotta da / **Produced by**
Fondazione Modena Arti Visive
Ulster Museum – National Museums NI

Con il sostegno di / **With the support of**
British Council

In occasione di / **On the occasion of**
UK/Italy Season 2020 “Being Present”

In collaborazione con / **In collaboration with**
Kerlin Gallery, Dublin
Alexander and Bonin, New York

Grafica / **Graphic design**
FMAV: Giorgia Lupi
Ulster Musuem: Gerry Watters (National
Museums NI)

Progetto di allestimento / **Exhibition design**
FMAV: Andrea Cavani
Ulster Museum: National Museums NI
Exhibitions Team

Ufficio stampa / **Press office**
Irene Guzman (FMAV)
Sinead Cunningham (National Museums NI)

Prestatori / **Lenders**
Artworking Collection, Dublin
Irish Museum of Modern Art, Dublin
Kerlin Gallery, Dublin
Galerie Peter Kilchmann, Zürich
Caoimhín Mac Giolla Léith

Ringraziamenti / **Acknowledgements**
Carolyn Alexander, Anna Babini, Ted Bonin,
Elly Collins, Barbara Dawson, Anne De Buck,
Tim Dixon, David Fitzgerald, Annie Fletcher,
Conor Hammond, Leif-Erik Hannikainen,
Nicola Hederich, Darragh Hogan, Christina Kennedy,
John Kennedy, Peter Kilchmann, Robin Klassnik,
Diane Lees, Sue Macdairmid, Brid McCarthy,
Aileen McEwan, Pearse Moore,
Marguerite Nugent, Anne Orr,
Moises Perez de Albeniz, Annemarie Reichen,
Jordi Rigol, Maria Rollo, John Stewart,
Odile Taliani, Carol Thompson, Lee Welch

Catalogo / **Catalogue**
Franco Cosimo Panini Editore S.p.A.

A cura di / **Edited by**
Daniele De Luigi, Anne Stewart

Testi / **Texts**
Daniele De Luigi, Declan Long, Anne Stewart

Coordinamento editoriale /
Editorial coordination
Paolo Bonacini

Progetto grafico e impaginazione /
Graphic design and page layout
Francesca Rossi

Redazione / **Editing**
Alessandro Vicenzi

Traduzioni / **Translations**
Chris DiMatteo, Alexander Synge,
Alessandro Vicenzi

Traduzione dei testi dei video /
Translation of the video scripts
Elvira Grassi

FMAV FONDAZIONE
MODENA
ARTI VISIVE

Presidente / **Chairman**
Gino Lugli


Consiglio di Amministrazione / **Board**
Martina Bagnoli, Luigi Benedetti,
Daniela Goldoni


Revisore unico / **Auditor**
Simona Manfredini

Staff
Anna Bartolacelli, Simona Benincasa,
Alice Bergomi, Anna Lisa Bondioli,
Gessica Brugaletta, Pier Paolo Curini,
Chiara Dall'Olio, Daniele De Luigi,
Valentina Fabbri, Claudia Fini,
Francesca Fontana, Irene Guzman,
Leonid Izvestnov, Claudia Löffelholz,
Luca Monzani, Lorenzo Respi, Roberta Russo

FONDAZIONE MODENA ARTI VISIVE
Via Emilia Centro, 283 – 41121 Modena
www.fmav.org / info@fmav.org

Soci Fondatori / **Founding Members**

 Comune di Modena

 FONDAZIONE DI MODENA

NATIONAL
MUSEUMS NI

Direttore / **Director**
Kathryn Thomson

Presidente del Consiglio di Amministrazione /
Chairman of the Board of Trustees
Miceal McCoy

Direttore delle Collezioni /
Director of Collections
William Blair

Curatore Capo / **Head of Curatorial**
Hannah Crowdy

NATIONAL MUSEUMS NI
153 Bangor Road - Hollywood
County Down - BT18 0EU
www.nmni.com / info@nmni.com

L'operato di National Museums NI è sostenuto
dal Department for Communities / The work
of National Museums NI is supported by the
Department for Communities

 Department for
Communities

 An Roinn
Pobal

 Máinnstríe o
Communities

www.communities-ni.gov.uk

 BRITISH
COUNCIL

 UK
IT Season
2020
Being Present

Direttore Visual Arts / **Director Visual Arts**
Emma Dexter

Direttore per l'Italia / **Country Director Italy**
Rachel Launay

Direttore dei programmi per l'Italia /
Director Programmes Italy
Jane Costello

Direttore artistico per l'Italia /
Arts Manager Italy
Alison Driver

Direttore per l'Irlanda del Nord /
Director Northern Ireland
Jonathan Stewart

Direttore artistico per l'Irlanda del Nord /
Arts Manager Northern Ireland
Colette Norwood

Direttore Creativo UK/Italy Season 2020 /
Creative Director, UK/Italy Season 2020
Jean Cameron

BRITISH COUNCIL
Via San Sebastianello, 16 - 00187 Roma
www.britishcouncil.it

 FRANCO
COSIMO
PANINI

© Franco Cosimo Panini Editore S.p.A.
Via Giardini, 474/D - 41124 Modena
www.francopanini.it

Stampato in Italia da / **Printed in Italy by**
Printer Trento S.r.l. (TN)
Novembre 2020 / **November 2020**

ISBN 978-88-570-1687-0

Willie Doherty è il più importante artista contemporaneo proveniente dal nord dell'Irlanda. La sua consolidata fama nel campo della fotografia e del video gli è valsa grandi mostre in Irlanda, Regno Unito, Germania, Portogallo, Stati Uniti e altrove. Eppure, fino a oggi nessun museo italiano gli aveva mai dedicato una mostra di rilievo. È quindi con grande piacere che presentiamo la mostra *WHERE / DOVE*, co-prodotta da Fondazione Modena Arti Visive e National Museums NI.

Le opere di Doherty si occupano di confini, quelli reali e quelli immaginati, e benché Doherty si confronti da decenni con questo tema, *WHERE / DOVE* è la prima mostra ad affrontarlo nello specifico. Siamo anche orgogliosi che la mostra presenti una nuova videoinstallazione omonima realizzata per l'occasione.

La mostra è stata curata congiuntamente, durante la pandemia, da Daniele De Luigi (curatore di FMAV) e Anne Stewart (Senior Curator of Art presso i National Museums NI). Accanto alle analisi critiche dei due curatori, il catalogo si avvale di un erudito contributo di Declan Long (National College of Art and Design, Dublino), a cui siamo riconoscenti.

Ringraziamo il British Council, in particolare Jean Cameron ed Emma Dexter, per aver promosso la mostra come uno degli eventi di punta della stagione culturale Regno Unito / Italia 2020, dal tema "Essere presenti" ("Being Present").

Ringraziamo anche la Kerlin Gallery di Dublino e la galleria Alexander and Bonin di New York per aver sostenuto con convinzione insieme a FMAV la produzione del video *Where / Dove*, oltre a tutti prestatori che hanno reso possibile la mostra. Ma, soprattutto, esprimiamo la nostra sincera gratitudine all'artista, Willie Doherty, per il paziente ed entusiasta impegno in tutte le fasi della progettazione e della realizzazione della mostra.

Nell'allestimento della Palazzina dei Giardini a Modena, *WHERE / DOVE* contestualizza l'opera di Doherty nel quadro del discorso contemporaneo internazionale, confermando l'attenzione di FMAV per gli artisti capaci di offrire un importante contributo alla riflessione sulle grandi sfide della società odierna. A ciò si affianca la competenza dei National Museums NI, grazie ai quali le opere esposte all'Ulster Museum di Belfast possono produrre una risonanza con il suo luogo natale. Il concetto di luogo, nelle sue molteplici manifestazioni, ha un'importanza fondamentale nella poetica di Doherty, e presentare le sue opere in luoghi nuovi crea stimolanti prospettive di reazioni inedite. La nostra speranza è che questo importante sodalizio possa far emergere, da entrambe le esposizioni, nuove letture della sua opera.

Siamo lieti che la nostra partnership introduca Willie Doherty e le sue opere a un nuovo pubblico, in Italia come in Irlanda del Nord, celebrando così l'importanza della promozione dell'arte e delle collaborazioni che superano i confini.

Willie Doherty is the most important contemporary artist associated with the north of Ireland. His long-established reputation in photography and time-based media has led to a series of major exhibitions in Ireland, the United Kingdom, Germany, Portugal, the U.S.A. and beyond. However, until now there has been no major exhibition of his work in an Italian museum. Accordingly, it is with great pleasure that Fondazione Modena Arti Visive and National Museums NI join in partnership to present the exhibition *WHERE / DOVE*. Doherty's works are concerned with borders, both real and imagined. Whilst this is a theme which has engaged Doherty for decades, the exhibition *WHERE / DOVE* nonetheless considers it specifically for the first time. We are proud that the exhibition presents a new video installation, *Where / Dove*, commissioned for the occasion.

The exhibition *WHERE / DOVE* has been co-curated in a time of pandemic by Daniele De Luigi, Curator, FMAV and Anne Stewart, Senior Curator of Art, National Museums NI. In addition to their curatorial discourse in the catalogue, we are indebted to Declan Long, National College of Art and Design, Dublin, for his learned contribution. We thank the British Council and in particular Jean Cameron and Emma Dexter, for supporting the exhibition as a major event in the UK/Italy 2020 Season "Being Present".

We also would like to thank Kerlin Gallery, Dublin, and Alexander and Bonin, New York, for their passionate support in producing, jointly with FMAV, the *Where / Dove* film, as well as the lenders who made this exhibition possible. Most importantly we express our sincere gratitude to the artist, Willie Doherty, for his patient and resourceful involvement at every stage of the planning and realisation of this exhibition.

WHERE / DOVE at the Palazzina dei Giardini, Modena, presents Doherty's work in the context of international contemporary practice, reaffirming FMAV's commitment in hosting authors who can offer significant contributions to the discussion about the most important challenges our society is facing. This complements National Museums NI's unique ability to allow his work evolving resonance in his native place, at the Ulster Museum in Belfast. Place, in its many manifestations, is of fundamental importance in Doherty's practice. To show his work in new places creates the exciting possibility of fresh resonance. It is hoped that new readings of Doherty's work will emerge at both venues as a result of this important partnership.

We are pleased that our collaboration will introduce the work of Willie Doherty to new audiences in Italy and Northern Ireland, and we celebrate the importance of promoting artistic achievement and partnerships across borders.

Gino Lugli

Presidente / Chairman of Fondazione Modena Arti Visive

Kathryn Thomson

Direttore / Director, National Museums NI

È con grande piacere che scrivo questa introduzione a *WHERE / DOVE*, una meravigliosa nuova mostra delle opere dell'artista nordirlandese Willie Doherty.

Come tanti altri nel mondo dell'arte, avevamo temuto che la pandemia di Covid-19 avrebbe portato al blocco di tutte le attività e avrebbe messo a rischio i piani di ospitare la stagione culturale Regno Unito / Italia 2020, una manifestazione autunnale che propone eventi per celebrare le relazioni bilaterali, di cui questa mostra era uno degli eventi più attesi. Nonostante le cupe previsioni, Fondazione Modena Arti Visive e l'Ulster Museum, National Museums NI, co-produttori della mostra, hanno dimostrato una determinazione d'acciaio e un'ammirevole resilienza nel procedere con l'organizzazione.

È particolarmente gratificante poter scrivere che i semi di questa fruttuosa relazione sono stati gettati quando una delegazione del Regno Unito, di cui ho fatto parte insieme ad altri delegati appartenenti all'ambito museale e delle arti visive di tutto il Paese, è stata ospitata in Italia nell'aprile del 2019. Si trattava del primo di una serie di scambi interculturali tra Italia e Regno Unito che il British Council ha coordinato nel 2019, con l'obiettivo di stimolare relazioni, condividere competenze e promuovere una maggiore comprensione reciproca; è questo quel che chiamiamo relazioni culturali.

Anche se gli incontri di persona come quelli del 2019 possono farci indugiare nelle reminiscenze del passato, il tema della stagione culturale Regno Unito / Italia 2020, "Being Present", "Essere Presenti", ci riporta al qui e ora: comprendere come le arti stanno reagendo alle sfide globali. Oggi, è davvero più importante che mai condividere competenze e sviluppare una comprensione reciproca, non importa se di persona o online.

WHERE / DOVE è la prima personale dell'artista in un'istituzione italiana e anche se il pubblico di Doherty è globale, la sua arte, i suoi film e le sue fotografie ci portano per lo più nella sua città natale, Derry, punto di partenza della sua esplorazione del conflitto politico nell'Irlanda del Nord. Doherty è sempre stato un artista pronto a osservare da vicino ciò che viene trascurato. Le sue composte immagini di spazi marginali esprimono un disagio profondo, che evoca lo scontro, nei suoi paesaggi, delle placche tettoniche instabili e invisibili della storia e della politica. Nelle sue raffigurazioni di ambientazioni isolate, la segregazione e la sorveglianza sono presenze che aleggiano il paesaggio, offrendo riflessi complessi che rendono parte del presente i traumi passati e le tracce emotive.

Siamo onorati di lavorare con un prestigioso artista contemporaneo come Willie Doherty e di avere avuto un ruolo nel concretizzarsi della curatela congiunta di Anne Stewart dei National Museums NI e Daniele De Luigi di FMAV, perché la loro stretta collaborazione ha permesso di realizzare questa importante mostra.

It is with great pleasure that I write this introductory note to *WHERE / DOVE*, a wonderful new exhibition of the work of Northern Irish artist Willie Doherty.

Along with others in the arts world, we had feared the Covid-19 pandemic would halt all activity and jeopardise plans to host the UK/Italy 2020 Season, an autumnal programme of events celebrating bilateral relationships, of which this exhibition is a highlight. Despite the bleak forecast, the co-producers Fondazione Modena Arti Visive and the Ulster Museum, National Museums NI displayed steely determination and remarkable resilience in forging ahead with the exhibition.

It is particularly gratifying to be able to write that the seed of this fruitful relationship was sown during a UK delegation to Italy in April 2019, which I attended along with other delegates from the museum and visual arts sectors across the UK. It was the first of a series of cultural exchanges between Italy and the UK that the British Council coordinated in 2019 which aimed at brokering partnerships, sharing expertise and promoting greater mutual understanding, which we call cultural relations.

Whilst face to face encounters such as the 2019 delegations may lead us to reminisce on times past, the theme of our UK/Italy 2020 Season "Being Present" brings us to the here and now: understanding how the arts are responding to global challenges. Indeed, it is more important than ever to share expertise and develop mutual understanding whether through face to face or online means.

WHERE / DOVE is the artist's first solo show at an Italian institution, and while his audiences are global, his art, his film and photography, centre us most often in his native Derry – the starting point for his exploration of the political conflict in Northern Ireland. Doherty has always been an artist who is prepared to look closely at the overlooked. Doherty's restrained images of marginal spaces express a profound unease, suggestive of the unsettled and invisible tectonic plates of history and politics that collide in his landscapes. In his depictions of isolated settings segregation and surveillance haunt the landscape, offering complex reflections that make past traumas and emotional traces very much of the present.

We are honoured to be working with the prestigious contemporary artist, Willie Doherty and to have played a role in bringing the curatorial partnership of Anne Stewart of National Museums NI and Daniele De Luigi of FMAV together as their close collaboration has realised this important exhibition.

Emma Dexter

Direttore / Director of Visual Arts, British Council

INDICE
CONTENTS

9 **Willie Doherty: un'introduzione**
Willie Doherty: an introduction
Anne Stewart

17 **I muri dentro**
The walls within
Daniele De Luigi

29 **Dove siamo, adesso?**
Where are we now?
Declan Long

45 Opere
Works

132 Elenco delle opere
List of works

136 Biografia
Biography

137 Mostre personali
Solo exhibitions

139 Collettive selezionate
Selected group exhibitions

142 Collezioni pubbliche
Public collections

143 Monografie
Monographies

WILLIE DOHERTY: UN'INTRODUZIONE WILLIE DOHERTY: AN INTRODUCTION

Anne Stewart

I popoli della Germania sono divisi dai Galli dal fiume Reno, dai Reti e dai Pannoni dal Danubio, dai Sarmati e dai Daci dalle montagne o, in assenza di queste, dal reciproco timore.

Tacito, *La Germania*, 98 d.C.

The various peoples of Germany are separated from the Gauls by the Rhine, from the Raetians and Pannonians by the Danube, and from the Sarmatians and Dacians by mountains – or, where there are no mountains, by mutual fear.

Tacitus, *The Germania*, AD 98

Insegnandoci un nuovo codice visivo, le fotografie alterano e ampliano le nostre nozioni di ciò che val la pena guardare e di ciò che abbiamo il diritto di osservare.

Susan Sontag, *Sulla fotografia*, 1977

In teaching us a new visual code, photographs alter and enlarge our notions of what is worth looking at and what we have a right to observe.

Susan Sontag, *On Photography*, 1977

Doherty è il più importante tra gli artisti che lavorano nell'Irlanda del Nord e quello che vanta il maggiore riconoscimento internazionale. Nel corso della sua carriera ha affrontato, con grande perspicacia, i temi della sorveglianza, dell'identità e della territorialità, dimostrando sempre un'abilità magistrale nell'interrogare i margini della percezione e della realtà. Il suo lavoro, che per alcuni aspetti presenta una qualità fuori dal tempo, si occupa di temi quali la memoria, la separazione e gli effetti postumi della violenza con una lucidità capace di mettere a nudo verità universali.

Per comprendere Willie Doherty, bisogna iniziare dai luoghi. Dagli anni Ottanta le sue opere fotografiche e video sono state incentrate sulla sua città natale, Derry, sul suo hinterland e sull'esperienza dei *Troubles* nordirlandesi. Il suo lavoro indaga questo luogo complesso, fiancheggiato da un lago e da un fiume, che si trova a poca distanza dal confine tra l'Irlanda del Nord e la Repubblica d'Irlanda. La mostra *WHERE / DOVE* esplora la tematica dei confini, tanto quelli fisici quanto quelli immaginati, un soggetto che da più di quattro decenni è predominante nel lavoro di Doherty.

Al centro dell'opera di Doherty c'è un dualismo esemplificato dal suo uso di temi e linguaggi solo in apparenza in contraddizione tra loro. Derry rispecchia questo dualismo nel suo essere una città antica, divisa dai due nomi Derry e Londonderry, divisa dal

Doherty is the most important and internationally recognised artist working in the north of Ireland. Throughout his career he has, with great subtlety, addressed themes of surveillance, identity and territoriality and consistently demonstrated a masterly ability to interrogate the borders of perception and reality. There is a timeless quality to aspects of his work and he treats his subjects of memory, separation and the afterlife of violence with a lucidity that lays bare universal truths.

An understanding of Willie Doherty begins with place. Since the 1980s his practice in photography and time-based media has centred on his native city of Derry, the surrounding hinterland and his experience of the northern Irish Troubles. His work investigates this complex place, bordered by lough and river, and sited close to the political border between Northern Ireland and the Republic of Ireland. The exhibition *WHERE / DOVE* explores the theme of borders, both physical and imagined, a subject which has dominated Doherty's work for over four decades.

Central to Doherty's practice is a dualism typified by his use of apparently contradictory motifs and language. Derry reflects this duality, being an ancient and divided city with two names Derry/Londonderry, divided by the river Foyle and containing an inner city enclosed by walls. Bearing witness to some of the most

1 Il conflitto nordirlandese durato dal 1968-1998, di solito chiamato i *Troubles*.
2 Jean Fisher, “Seeing Beyond the Pale, The Photographic Works of Willie Doherty”, in *Willie Doherty: Unknown Depths*’, Glasgow 1990 (ristampato in *Unseen*, Matt’s Gallery, Londra, Nerve Centre, Derry 2013, p. 20).
3 Colm Tóibín, “Border”, in *Unseen*, p. 16.

1 The Northern Ireland conflict 1968-1998, commonly referred to as ‘The Troubles’.
2 Jean Fisher, “Seeing Beyond the Pale, The Photographic Works of Willie Doherty”, in *Willie Doherty: Unknown Depths*’, Glasgow 1990 (reprinted in *Unseen*, Matt’s Gallery, London, Nerve Centre, Derry 2013, p. 20).
3 Colm Tóibín, “Border”, in *Unseen*, p. 16.

Fog Ice / Last Hours of Daylight, 1985

fiume Foyle e con al suo interno un borgo circondato da mura. Testimone di alcuni tra i più tragici e subdoli episodi di violenza dei *Troubles* nordirlandesi,¹ la città è divisa lungo confini religiosi e culturali, alcuni evidenti, altri invisibili. Sono queste divisioni a fornire l'intelaiatura all'attività di Doherty, permettendogli di esplorare il suo interesse per l'intensità psicologica della memoria, della paura, della sfiducia e dell'ansia. Anche se le immagini di Doherty sembrano offrire allo spettatore una possibilità di comprendere questo luogo, la sua opera offre altre, e più complesse, possibilità. Jean Fisher ha descritto bene questo aspetto, osservando che “gli angoli ciechi di Doherty, i suoi veli e le sue assenze, l'opacità della vista e il rifiuto di cedere i propri contenuti allo sguardo controllore dell'obiettivo rivelano l'inadeguatezza della fotografia. Qui, contrariamente alla fiducia comunemente riposta nella pura trasparenza della fotografia, qualcosa sfugge all'occhio, va oltre il centro o la cornice dell'immagine”.² Inoltre, e dagli inizi della sua carriera, Doherty ha lavorato sulla sottile relazione tra testo e immagine. Quello che leggiamo e sentiamo non è sempre ciò che vediamo e a cui crediamo. Questa discordanza rinforza una tensione che è intrinseca alle opere di Doherty.

I *Troubles* sono stati il catalizzatore dei primi lavori di Doherty, nei quali inizia a creare un linguaggio visuale che dia senso e importanza alle sue esperienze del recente passato. Fin dai suoi inizi identifica luoghi di Derry e dei suoi dintorni che abbiano un significato particolare, personale o collettivo che sia, nei quali realizzare le sue opere. Tra il 1985 e il 1992 produce una serie di fotografie della città in bianco e nero sulle quali sono sovrascritti testi con parole ambigue o contraddittorie. Le sue prime immagini di Derry sono spesso oscurate da velature di nebbia o nuvole; usando il

tragic and insidious violence of the Northern Irish Troubles,¹ the city is divided by religious and cultural boundaries, some obvious, some invisible. These divisions provide the general framework for Doherty's practice allowing him to pursue his interest in the psychological intensities of memory, fear, mistrust and anxiety. Whilst Doherty's images appear to offer the viewer a chance to understand this place, his work presents other and more complex possibilities. This was well described by Jean Fisher when she observed that “Doherty's blindspots, veils and absences, the opacity of the view and its refusal to surrender its contents to the controlling gaze of the camera, reveal the inadequacy of the photograph. Here, contrary to the common belief in the photograph's pure transparency, something eludes the eye, exceeds the focus or frame of the image”.² In addition, and from early in his career, Doherty has dealt with the subtle relationship between image and text. What we see and read is not always what we comprehend and believe. This disconnect reinforces a tension which is inherent to Doherty's practice.

The Troubles were the catalyst for Doherty's early work as he set out to create a visual language to give weight and meaning to his experiences of the recent past. From the beginning he identified places in and around Derry holding particular significance, whether personal or associational, in which to make his work. In 1985-1992, he made a series of black and white photographs of the city overwritten with text carrying words of ambiguity or contradiction. Doherty's early images of Derry are often obscured by veils of mist or cloud and, by using text to question preconceptions, he challenged the veracity of the visual reportage which had come to define the city during the early years of the Troubles.



testo per mettere in dubbio i preconetti, con queste opere sfida la veridicità dei reportage con cui la città aveva finito per essere identificata visivamente nei primi anni dei *Troubles*. Inoltre, l'adozione di un punto di vista rialzato riesce a suggerire il controllo messo in atto dalla sorveglianza militare. Sotto questo aspetto, il suo lavoro degli esordi fa sorgere nello spettatore, con una certa prevegenza, il dubbio se sia lui a osservare o se sia invece osservato.

Negli anni Novanta, Doherty accresce il suo interesse a lavorare nei luoghi vicini al confine, divenuti marginali. Nonostante ci sia un confine internazionale che separa Derry e il suo hinterland più immediato dalla contea di Donegal nella Repubblica d'Irlanda, il paesaggio è spesso privo di segni e può apparire ambiguo. La singolare ordinarietà di questi luoghi è stata descritta con sguardo acuto da Colm Tóibín: “C'è un rarefarsi dell'aria, un graduale scemare nella luce. È come se nulla fosse successo qui per un lungo periodo e la terra si fosse ripiegata su se stessa [...] E un'immobilità, cose che si consumano. Un paesaggio di epiloghi”.³ Durante i *Troubles* questa zona ospitava una forte presenza militare e il confine poteva essere attraversato solo su alcune strade ‘approvate’. Le strade secondarie o gli attraversamenti ‘non approvati’ erano chiusi al traffico da blocchi stradali e barriere. Doherty si interessa a questi luoghi – dove non c'era altrimenti motivo di stare – e tra il 1992 e il 1999 realizza una serie di fotografie di strade di confine. Queste opere sono drammatiche per i colori sensuali e per la cupa freddezza, in cui si trovano echi della pittura di paesaggio europea e irlandese del primo Romanticismo. Aleggia una sensazione di disagio perché la bellezza fisica del paesaggio e gli intriganti capricci della luce sono in contrasto con le storie inquietanti suggerite dalle automobili abbandonate e dai dettagli



Furthermore and by using an elevated viewpoint he is able to suggest a controlling military surveillance. In this his early work presciently invokes the question of whether the viewer is the watcher or the watched.

In the 1990s, Doherty became increasingly interested in making work in those places close to the border which had become marginalised. Although an international border separates Derry and its immediate hinterland in Northern Ireland from county Donegal in the Republic of Ireland, the landscape is often unmarked and can feel ambiguous. The odd ordinariness of these places was perceptively described by Colm Tóibín – “There is a thinning of the air, a gradual scarcity in the light. It is as though nothing has happened here for a long time and the land has folded in on itself [...] And a stillness, things petering out. A landscape of endings”.³ During the Troubles this area had a strong military presence and the border was only to be crossed on certain ‘approved’ roads. Minor roads or ‘unapproved’ crossings were closed to traffic by means of road-blocks and barriers. Doherty became attracted to these places where there was otherwise no obvious reason to be and made a series of photographs of border roads in 1992-1999. These works are dramatic both in their sensuous colour and the sombre restraint which carries echoes of early Romanticism in European and Irish landscape painting. A sense of unease pervades as the physical beauty of the landscape and the tantalising vagaries of light contrast with unsettling narratives suggested by abandoned cars and the forensic detail of tyre marks and shards of broken glass. Incidents have taken place here and the occurrence of past experience is palpable.

In 1990 Doherty began to work in time-based media using

4 Yilmaz Dziewior, "Conversation with Willie Doherty", in *Willie Doherty Anthology of Time-Based Works*, a cura di Yilmaz Dziewior e Matthias Mühling, Kunstverein in Hamburg 2007, p. 41.

4 Yilmaz Dziewior, "Conversation with Willie Doherty", in *Willie Doherty Anthology of Time-Based Works*, Ed. Yilmaz Dziewior and Matthias Mühling, Kunstverein in Hamburg 2007, p. 41.

Ghost Story, 2007 (video stills)



polizieschi delle strisciate delle gomme e delle schegge di vetro. Qui sono avvenuti degli incidenti e le esperienze del passato sono tangibili. Nel 1990 Doherty inizia a lavorare con l'immagine in movimento, usando proiezioni, doppi schermi, diapositive e video in loop. La qualità immersiva e deliberatamente ripetitiva del medium si adattava ai suoi metodi: le opere di questi anni si confrontano con la natura della sorveglianza e la claustrofobia dell'esperienza quotidiana durante i *Troubles*. In *Blackspot* (1997), videoinstallazione a canale singolo, Derry è presentata in una luce calante che sfuma, gradualmente e molto lentamente, fino all'oscurità. Ripreso da un punto di vista molto alto, in modo discreto ma capace al tempo stesso di evocare il controllo militare, il video mostra come, all'avanzare della notte, la città diventi non solo sempre più invisibile, ma anche inconfondibile.

All'inizio del nuovo millennio la risposta di Doherty al paesaggio diventa più complessa e si concentra sempre di più sul territorio, inteso come un ricettacolo di paure ed eventi passati, con una stratificazione di esperienze che devono essere sondate e comprese. In queste videoinstallazioni, la figura umana assume un ruolo più significativo, che sia osservata da vicino o che sia una presenza personificata da una voce narrante. Le sue figure non evocano solo un coinvolgimento psicologico con gli eventi del passato, ma introducono nella sua opera una qualità scultorea tridimensionale. Questa fa la sua prima comparsa in *Re-Run* (2002), due brevi sequenze video in cui appare una figura maschile solitaria che corre di notte, con un'insistenza quasi onirica, sul Craigavon Bridge di Derry. In questi stessi anni Doherty ha anche iniziato ad affrontare temi non legati all'esperienza nordirlandese, dimostrando un più ampio interesse per la politica e gli even-

projected images, dual screens, slide installations and looped video. The immersive and deliberately repetitive qualities of the medium suited his practice and his work from this period engages with the nature of surveillance and the claustrophobic quotidian experience of the Troubles. In *Blackspot* (1997), a single channel video installation, Derry is presented in a failing light which very slowly and gradually fades to darkness. Shot from a high vantage point with both delicacy and the suggestion of military observation, the video describes how, as darkness encroaches the city, it becomes not only increasingly unseeable but also unknowable.

In the 2000s Doherty's response to landscape became more complex as he increasingly focussed on the land as a repository of past fears and events with layers of experience to be probed and perceived. In his time-based works the human figure assumes a more significant role, whether closely observed or as a presence embodied by voice-over speech. His figures not only evoke psychological engagement with the events of the past but introduce a sense of a three-dimensional sculptural quality to the work. This first appears in the looped video sequences of *Re-Run* (2002) which show a lone male figure running at night, with dream-like urgency, on the Craigavon Bridge in Derry. During these years Doherty also started to address themes of experience from beyond Ireland, demonstrating a wider concern with international politics and events. Although these works were made in the decade following the 1998 Belfast 'Good Friday' Agreement it would be misleading to ascribe an explicit 'post-conflict' reading to these complex and nuanced subjects. Two time-based works from this period, *Non-Specific Threat* (2004) and *Ghost Story* (2007) are of particular importance in

ti internazionali. Sebbene queste opere siano state realizzate nel decennio successivo all'Accordo del Venerdì Santo siglato a Belfast nel 1998, sarebbe fuorviante dare un'esplicita lettura "post-conflittuale" della natura complessa e sfumata di questi soggetti. Due video di questo periodo, *Non-Specific Threat* (2004) e *Ghost Story* (2007) rivestono una particolare importanza perché racchiudono molti di questi temi e anticipano la direzione degli interessi successivi di Doherty.

Non-Specific Threat, mostrato al Padiglione Italia della 51ª Biennale di Venezia del 2005, presenta una visione distopica. Incentrato su una figura maschile solitaria e segnato da un voice-over pacato ma minaccioso, mette in luce dubbi insidiosi e paure mutevoli, con una banalità così raggelante che riflette tutte le nostre ansie. Nella descrizione di Doherty quest'opera "si interessa a come proiettiamo le nostre ansie e le nostre paure sull'altro, che è inconfondibile".⁴ *Ghost Story* (2007), presentato per la prima volta alla 52ª Biennale di Venezia, in cui Doherty rappresentava l'Irlanda del Nord, è ambientato nei dintorni di Derry ed esplora il lavoro della memoria e la permanenza nel presente delle paure e delle esperienze del passato. Al centro di *Ghost Story* c'è una strada che attraversa fitti boschi. Le parole recitate dall'attore Stephen Rea rievocano la narrazione orale e offrono possibili interpretazioni delle immagini frammentarie che si infrangono sul paesaggio come lampi di memoria. Lo spettatore ha la sensazione di galleggiare appena al di sopra del paesaggio e di essere testimone di eventi che accadono in quello stesso momento o che vengono ricordati. In *Ghost Story* c'è una narrazione continuativa che alterna l'immediatezza con le riflessioni, mentre le immagini si muovono tra il buio e la luce, tra la città e la campagna. Volti

that they draw together many of these themes and foreshadow the direction of Doherty's later interests.

Non-Specific Threat (2004), shown at the Italian Pavilion of the 51st Venice Biennale 2005, presents a dystopian vision. Focussing on a solitary male and marked by a restrained yet menacing voice-over, insidious doubts and mutating fears are detailed with so chilling a banality as to reflect all our own anxieties. Doherty has described this work as being "concerned with how we project our fears and anxieties onto an unknowable other".⁴ *Ghost Story* (2007), first shown at the 52nd Venice Biennale when Doherty represented Northern Ireland, is set in the surroundings of Derry and explores the workings of memory and the hold of past fears and experiences upon the present. Central to *Ghost Story* is the view of a country road between dark woods. Words, spoken by the actor Stephen Rea, suggest oral storytelling and offer possible interpretations of the fractured images which break upon the landscape like flashes of memory. The viewer is given the sense of floating just above the landscape and witnessing events whether in real time or remembered. In *Ghost Story* there is a sustained narrative alternating immediacy with reflection, as images move between dark and light, urban and rural. Faces are caught in full light and figures become lost in shadow as the voice-over arouses memories of the recent past and invokes folk superstition of death. The viewer is left unsure and challenged as to the events described.

Doherty was to continue this direction in a series of films set in non-Irish settings which link to his earlier practice of exploring universal themes through the afterlife of violence. *Secretion* (2010), commissioned for dOCUMENTA 13 in Kassel, 2010,

vengono colti in piena luce e le figure si perdono nelle ombre, mentre la voce risveglia memorie del recente passato e rievoca superstizioni popolari sulla morte. Lo spettatore viene lasciato nel dubbio e sfidato a comprendere gli eventi descritti.

Doherty ha proseguito in questa direzione con una serie di film di ambientazione non irlandese, che si ricollegano alla sua pratica degli esordi di esplorare tematiche universali attraverso le conseguenze della violenza. *Secretion* (2010), commissionato per dOCUMENTA 13 a Kassel nel 2010, associa un disastro ecologico al senso di colpa per un'atrocità umana del passato, che è stata negata e occultata. *Segura* (2010), commissionato per Manifesta 8, la Biennale di Arte Contemporanea a Murcia, esamina un paesaggio arido della Spagna meridionale, dove l'acqua è diventata una proprietà contesa: qui il letto asciutto di un fiume e l'ambiente spoglio sotto a un cavalcavia autostradale sono diventati per i migranti un luogo di rifugio e allo stesso tempo un pericolo. Tali suggestioni rievocano le prime opere di Doherty, ambientate nel più nebbioso paesaggio irlandese. *No Return* (2017), realizzato subito dopo l'elezione a presidente di Donald Trump, descrive una cupa America futura e ritrae la devastazione di una comunità causata da un'inspiegabile catastrofe ambientale e il successivo clima di negazione che la circonda. Simili esplorazioni del tema delle "nuova verità" e delle *fake news* richiamano le prime opere di Doherty, che esaminavano e affrontavano le parole degli storici e i reportage giornalistici in relazione agli eventi del passato recente. Nel 2017 Doherty ha visitato il confine tra Stati Uniti e Messico e là ha iniziato a realizzare una serie di immagini ampie e desolate che traggono dal deserto un inquietante senso di assenza e abbandono. Queste opere fanno parte di un progetto ancora in corso.

associates an ecological disaster with guilt surrounding a past human atrocity which has become merged with secrecy and denial. *Segura* (2010), commissioned for Manifesta 8, a Contemporary Art Biennale in Murcia, examines an arid landscape in southern Spain, where water is a contested possession. Here a dried up river-bed and motorway underpass have become marginalised and a place of refuge and danger for migrants. Resonance may be found with Doherty's earlier work set in a more vaporous Irish landscape. *No Return* (2017) made in the aftermath of the election of President Donald Trump describes a bleak America of the future and portrays the devastation of a community by inexplicable ecological catastrophe and the subsequent culture of denial surrounding it. Such contemporaneous explorations of new truth and fake news recall Doherty's earlier practice which examined and contrasted the words of historians and news reportage in relation to the events of the recent past. In 2017 Doherty made a visit to the U.S. / Mexican border and there began to make a series of sparse, expansive images which draw from the desert an unsettling sense of abandonment and absence. This is intended to form part of an ongoing series.

Doherty has continued to find in the Irish landscape a potent repository of histories and experience. In a series of films extending the narratives begun in *Ghost Story*, Doherty has made *Buried* (2009), *Ancient Ground* (2011), *Remains* (2013) and *The Amnesiac* (2014). These deal with recall of the recent past and the role of landscape in harbouring secrets and memories which are difficult to decipher, accept or confront. What appears an ongoing search for explanations in the past is further pursued in *Endless* (2019) when the figure now speaks directly but gives answers that are

Segura, 2010 (video still)



Doherty ha continuato a trovare nel paesaggio irlandese uno straordinario archivio di storie ed esperienze. In una serie di film che estende le narrazioni iniziate con *Ghost Story*, Doherty ha realizzato *Buried* (2009), *Ancient Ground* (2011), *Remains* (2013) e *The Amnesiac* (2014). Tutti trattano il ricordo del passato recente e il ruolo del paesaggio nel conservare segreti e memorie difficili da decifrare, accettare o affrontare. Quello che sembra un continuo tentativo di spiegare il passato viene ulteriormente perseguito in *Endless* (2019), in cui la figura umana per la prima volta parla direttamente, ma fornisce risposte contraddittorie. Il dualismo tra memoria e interpretazione resta al centro dell'opera di Doherty.

La curatela congiunta di *WHERE / DOVE* da parte di Fondazione Modena Arti Visive e dell'Ulster Museum si è svolta durante la pandemia di Covid-19. L'Emilia-Romagna, dove si trova Modena, è stata una delle regioni europee più colpite. Questo contesto preoccupante ha fatto sorgere un apprezzamento condiviso e più profondo per lo stratificarsi dell'opera di Doherty, trovandoci contemporaneamente, ma separatamente, impegnati in una lettura intensificata delle opere e alle prese con confini che non avevamo mai immaginato prima. Siamo stati ripetutamente colpiti dalla preveggenza di Doherty nel trattare i temi della separazione, della sorveglianza, delle *fake news* e dell'emergenza climatica. La sua abilità nell'affrontare questi soggetti ha guidato la scelta delle opere per la mostra, allestita a Modena e a Belfast in una serie di sale interconnesse che espongono le fotografie e i video le une accanto agli altri, permettendo la stratificazione delle esperienze e un coinvolgimento più completo con l'opera di Doherty.

contradictory. Duality in both memory and interpretation remain at the heart of Doherty's practice.

The co-curation of *WHERE / DOVE* by Fondazione Modena Arti Visivi and the Ulster Museum took place during the Covid-19 pandemic. The region of Emilia-Romagna, where Modena is situated, was one of the most severely affected areas in Europe. This disquieting context gave rise to a shared and deeper appreciation of the layering of Doherty's practice as we simultaneously but separately engaged in an intensified reading of the work and dealt with previously unimagined borders. We were repeatedly struck by Doherty's prescience when treating with the themes of separation, surveillance, fake news and climate emergency. His ability to address these subjects informed the selection for this exhibition, which is presented in both Modena and Belfast in a series of interconnecting rooms showing photography and film in close proximity so as to enable layering of experience and a more complete engagement with Doherty's practice.

I MURI DENTRO THE WALLS WITHIN

Daniele De Luigi

I confini muoiono e risorgono, si spostano, si cancellano e riappaiono inaspettati. Segnano l'esperienza, il linguaggio, lo spazio dell'abitare, il corpo con la sua salute e le sue malattie, la psiche con le sue scissioni e i suoi riassetamenti, la politica con la sua spesso assurda cartografia, l'io con la pluralità dei suoi frammenti e le loro faticose ricomposizioni, la società con le sue divisioni, l'economia con le sue invasioni e le sue ritirate, il pensiero con le sue mappe dell'ordine.

Claudio Magris¹

Borders die and are re-born, they shift, fade away and reappear unexpectedly. They indicate experience, language, living space, the body, healthy or ailing, the psyche, with its secessions and readjustments, politics with its often absurd cartography, the ego with the multiplicity of its fragments and the arduous task of reassembly, society with its divisions, the economy and its invasions and retreats, thought and its ordering maps.

Claudio Magris¹

Tutta l'opera di Willie Doherty scaturisce dal potere, oscuro e magnetico, propagato dal confine. Per lui, artista nato e cresciuto a Derry, il confine è per antonomasia quello che da quasi un secolo divide politicamente in due l'isola d'Irlanda tra la Repubblica d'Irlanda e l'Irlanda del Nord, nel Regno Unito. È tuttavia l'ampiezza dei significati, letterali e metaforici, che il concetto di confine può assumere – e che si riverberano nella sua complessa poetica – a conferire al suo lavoro un carattere di universalità, sebbene mantenga un fortissimo radicamento nella terra d'origine.

Il confine è, di per sé, una linea immaginaria tracciata sul terreno, alla quale gli artefici nei tempi antichi attribuivano un carattere sacro, per rafforzare il valore della norma che mediante quel segno si era voluta istituire. L'atto fondativo della civiltà romana fu quindi un fratricidio commesso a seguito dell'attraversamento del pomerio, il solco che – con il beneplacito delle divinità – delimitava la città: sebbene siano una “realtà immaginaria”, fin dall'alba della storia i “sacri confini” hanno quindi mostrato la capacità di produrre terribili conseguenze della loro esistenza.

È però nell'età moderna che l'uso dei confini diventa sistematico. L'avvio di una concezione del globo come spazio geometrico finito, esplorabile e misurabile scientificamente, inaugura di fatto l'epoca del colonialismo: ogni porzione di esso può essere

Willie Doherty's entire body of work has been inspired by the dark, magnetic power of borders. For him – an artist born and raised in Derry – borders are epitomised by the one which has, for almost a century, politically split the island of Ireland in two, dividing the Republic of Ireland from Northern Ireland in the United Kingdom. While his work remains firmly rooted in his native land, his poetic visual expression carries such a weight of literal and metaphorical meaning as to lift it into the realm of the universal.

A border is, of itself, only an imaginary line drawn on the ground but one to which its creators in ancient times attributed sacred significance, in order to reinforce the order they thereby intended to establish. The founding act of Roman civilization was fratricide, which took place after the crossing of the *pomerium*, the furrow which, with the consent of the gods, delimited the city. Thus and from earliest times, although they belong to “imaginary reality”, “sacred borders” have emerged with the potential to harbour terrible consequence.

Yet only in the modern age has the use of borders become systematic. The concept of the earth as a finite geometric space which could be explored and measured, ushered in the age of colonialism. Every part of the earth could be subjected to sover-

- 1** Claudio Magris, “Come i pesci nel mare...”, in *Frontiere*, supplemento a “Nuovi Argomenti” 38 (1991), p. 12.
- 2** Cfr. Carl Schmitt, *Il nomos della terra nel diritto internazionale dello Jus publicum Europaeum*, Milano 2011.
- 3** Piero Zanini, *I significati del confine. I limiti storici, naturali, mentali*, Milano 1997, p. XVII.
- 4** Cfr. Ernesto Sferrazza Papa, “Teoria del muro. L’articolazione materiale del potere”, in “Rivista di estetica” 65 (2017), <https://journals.openedition.org/estetica/2167>.
- 5** Ibidem, 11.

- 1** Claudio Magris, “Come i pesci nel mare...”, in *Frontiere*, supplement of “Nuovi Argomenti” 38 (1991), p. 12.
- 2** Cf. Carl Schmitt, *The Nomos of the Earth in the International Law of Jus Publicum Europaeum*, New York 2003.
- 3** Piero Zanini, *I significati del confine. I limiti storici, naturali, mentali*, Milano 1997, p. XVII.
- 4** Cf. Ernesto Sferrazza Papa, “Teoria del muro. L’articolazione materiale del potere”, in “Rivista di estetica” 65 (2017), <https://journals.openedition.org/estetica/2167>.
- 5** Ibid., 11.

sottoposta alla sovranità e alle leggi, e gli Stati iniziano a istituire confini sull’intera estensione terrestre, finanche sulle acque.²

Al suo nascere, ciascun confine dichiara una diversità formale tra ciò che si trova da un suo lato e dall’altro, eppure la parola racchiude nel suo significato di “fine condivisa” un legame profondo e ineludibile tra chi vive nei due opposti territori, che implica un riconoscimento reciproco. La tensione generata da differenze e somiglianze, dialoghi e incomprensioni, ostilità e amicizie, suggerisce nell’ipotesi del sociologo Piero Zanini che si possa “guardare al confine come a uno spazio, e non solo alla linea che lo istituisce. Il confine come luogo dotato di una sua misura, di una sua dimensione, con le sue storie e i suoi abitanti”.³

Le sue proprietà fondamentali sarebbero dunque “porosità, attraversabilità, comunicazione, ibridazione”, ma i venti della storia soffiano spesso nella direzione contraria. Negli ultimi decenni, se la postmodernità ha da una parte accentuato, secondo Zygmunt Bauman, questa liquidità dei confini, caratteristica di uno spazio globalizzato transnazionale, dall’altra ha paradossalmente innescato una politica dei muri, per cui Florine Ballif e Stéphane Rosière hanno ideato il neologismo “teicopolitica”, per indicare una politica fondata sulla chiusura dello spazio territoriale al fine di rafforzarne il controllo.⁴ Strumento di potere volto a rendere visibile in modo spettacolare e propagandistico l’autorità di chi deve difendere il confine, il muro, nel materializzarlo fisicamente, ne annienta la natura: “A differenza del confine che [...] è costitutivamente mobile e fluido, il muro introduce nello spazio l’elemento della rigidità, della fissità e della insormontabilità. Se la proprietà fondamentale del confine è la possibilità della sua negoziazione, il muro, pur inscrivendosi sul confine, ossia essen-

eighty as states began to draw borders over the whole earth, even over the seas.²

By its existence, every border formally declares distinction between what lies on each side. The definition of the word in Italian for border, *confine* (*con-*, with; *-fine*, limit or end) implies a shared or mutual terrain and suggests a deep and unavoidable bond between those on each side, coupled with the possibility of mutual recognition. However, across borders, there is tension between similarities and differences, within dialogues and understandings and between hostility and friendship. Sociologist Piero Zanini argues that, “we can look at borders as an area and not just as a line of demarcation. The border region has its own scale, dimensions, history and inhabitants.”³

Thus, a border’s fundamental properties are that, “it is porous and there is the possibility of trespassing, communication and hybridization.” But the winds of history are not constant. In the past few decades, according to Zygmunt Bauman, the post-modern era has accentuated this fluidity of borders. Despite this, the appearance of a transnational global space has paradoxically triggered a politics of walls, based on the closing of territorial space in order to assert more control over it. (Indeed, Florine Ballif and Stéphane Rosière have coined a term, “teichopolitics”, for the politics of walls.⁴) A wall as a visible instrument of power (and propaganda) erected by those charged with defending a border paradoxically negates the essential nature of the boundary itself. “As opposed to a border, which [...] is intrinsically mobile and fluid, a wall introduces the elements of rigidity, fixity and insuperability. If the fundamental property of the border is the possibility of its negotiation, the wall, while inscribing itself on

The Other Side, 1988



done la manifestazione tangibile, ne rappresenta al tempo stesso la negazione. Mentre la proprietà del confine è l’attraversabilità, quella del muro è l’invalidabilità”.⁵

La storia dell’Irlanda del Nord racchiude in sé gran parte di questa fenomenologia del confine. L’occupazione dell’Irlanda da parte del Regno Unito in età moderna è parte, sebbene *sui generis*, delle politiche coloniali britanniche, di cui la Guerra d’Indipendenza svoltasi un secolo fa è stata una conseguenza. Al suo termine, nel 1922, la linea spezzata che era stata fino a quel momento una semplice divisione amministrativa tra alcune contee dell’Ulster si trasformò in un confine statale, destinato ad acquisire un valore simbolico progressivamente più forte e a fomentare identità nazionali e religiose che pure restavano inestricabilmente intrecciate. Quando le tensioni tra nazionalisti irlandesi e unionisti, fedeli alla Corona britannica, giunsero al culmine alla fine degli anni Sessanta in diversi centri, esplodendo in una serie di rivolte, le barricate che dividevano le opposte comunità furono un po’ alla volta trasformate in recinzioni, steccati e muri alti fino a otto metri che presero, ironicamente, il nome di “peace lines”. La geografia di città come Belfast e Derry era cambiata in modo irreparabile. Nel 1998, l’Accordo del Venerdì Santo ha avviato una difficile normalizzazione, ma non si è cessato di edificare nuovi muri urbani e di recente, con l’uscita del Regno Unito dall’Unione Europea, il confine anglo-irlandese, dopo essere stato di fatto cancellato negli anni Novanta, come nelle parole di Claudio Magris, è riapparso inaspettato.

Questo complesso e articolato *spazio di confine* è fin dagli anni Ottanta lo scenario delle fotografie e dei film di Willie Doherty. La decisione dell’artista di utilizzare il medium video-fotografico,

the border as its tangible manifestation, represents at the same time its negation. While a property of the border is traversability, that of the wall is inviolability.”⁵

Northern Ireland’s history reflects much of this phenomenology of borders. The administration of Ireland in the modern age by the United Kingdom was a part of Britain’s colonialism and one which led to the War of Independence one hundred years ago. At the end of that conflict the broken line on the map which had been a simple administrative division between counties within Ulster became a border between States. This was destined to gradually acquire more marked symbolic significance and foment separate national and religious identities. When the tensions between Irish nationalists and unionists loyal to the British crown reached a peak in the late 1960s and exploded in repeated riots – the barricades dividing the opposing communities were transformed into barriers and walls of up to eight metres in height known ironically as “peace lines”. The geography of cities such as Belfast and Derry changed forever. In 1998, the Good Friday Agreement initiated the difficult process of normalization. However, the construction of new urban ‘peace line’ walls did not cease and in addition, with the recent exit of the United Kingdom from the European Union, the border in Ireland, having been effectively annulled in the 1990s – “unexpectedly reappeared” (to quote Claudio Magris).

This complex, articulated border zone has been the setting for Willie Doherty’s photographs and films since the 1980s. Despite his original studies in the ambit of sculpture, he decided to adopt the video-photographic medium in response to an urge to actively confront the difficult social and political context within which

6 Willie Doherty in conversation with Declan McGonagle at the National Gallery of Ireland on 13 February 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=--SYCz8uegU&t=2921s>.

7 Cfr. Justin Carville, *Photography and Ireland*, Londra 2011, pp. 128-141.

8 Franco Farinelli, "Genealogia del confine", in *Frontiere. Politiche e mitologie dei confini europei*, Modena 2008, p. 18.

6 Willie Doherty in conversation with Declan McGonagle at the National Gallery of Ireland on 13 February 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=--SYCz8uegU&t=2921s>.

7 Cf. Justin Carville, *Photography and Ireland*, London 2011, pp. 128-141.

8 Franco Farinelli, "Genealogia del confine", in *Frontiere. Politiche e mitologie dei confini europei*, Modena 2008, p. 18.

nonostante provenisse da studi di scultura, nacque dall'urgenza personale di confrontarsi attivamente con il difficile contesto sociale e politico che lo circondava: da una parte esso gli permetteva di avvalersi di un linguaggio visivo in grado di raggiungere un'audience più ampia, essendo parte della vita quotidiana di tutti; dall'altra, sfruttando la lezione degli artisti concettuali attivi negli anni Settanta, gli offriva uno strumento per scardinarne il funzionamento attraverso cui venivano perpetuati e rinforzati luoghi comuni e pregiudizi.⁶ Con lo sguardo rivolto all'interno, al luogo in cui viveva, il problema fondamentale che Doherty percepiva, e che avrebbe innervato la sua ricerca, era quello di come rappresentarlo. I principali clichés che riguardavano l'Irlanda in generale, e l'Ulster nello specifico, erano veicolati da due generi che obbedivano a precise regole formali e altrettanto prevedibili meccanismi di ricezione: il fotogiornalismo e il paesaggio. Il primo ha confinato l'immagine della gente dell'Irlanda del Nord nell'estetica spettacolare in bianco e nero della fotografia di guerra, resa popolare dalle riviste illustrate. A un iniziale monopolio dell'immagine ufficiale favorevole ai militari e alle forze di polizia britannici, culminato con il Bloody Sunday del 30 gennaio 1972 e deflagrato nel contrasto stridente tra la sua narrazione mediatica e la versione dei fatti di chi era presente, seguì una maggiore attenzione da parte dei reporter internazionali alla situazione sociale dei cattolici e alle ragioni dei ribelli. Se l'uso di questo tipo di immagini, al di là del valore di testimonianza storica, può dunque cambiare verso, il processo della loro produzione e diffusione crea un effetto di ridondanza che congela i meccanismi di identificazione nella raffigurazione della violenza.⁷

Anche il genere del paesaggio, nel proporre e cristallizzare

he found himself. On the one hand this enabled him to adopt a visual language which would appeal to a larger audience and on the other, he was able to avail himself of the lessons of conceptual artists of the 1970s. He was thus provided with the tools with which he could undercut the mechanisms that perpetuated and bolstered commonplaces and prejudices.⁶ Looking at the place in which he lived, the fundamental problem perceived by Doherty and the one which spurred him on, was how to represent this complex political terrain.

The principle clichés concerning Ireland in general, and Ulster in particular, were propagated via two genres conforming to precise formal rules and equally predictable mechanisms of reception, namely photojournalism and the depiction of landscape. Photojournalism portrayed the people of Northern Ireland within the spectacular aesthetic of the black and white war photography as popularized by illustrated magazines. Initially, official images favouring the British military and police monopolised accounts of the events. This was to continue until Bloody Sunday (30 January 1972) when a clear contrast became evident between the media narrative and the facts as witnessed on the ground. There then followed greater focus by international reporters on the social conditions of Catholics and the motivation of the rebels. When the use of images, over and above their role in historical record, shifts to a new direction, the effect is to make redundant some of the very processes that produced and distributed the images which in effect have become identified with the violence they depict.⁷

The landscape genre celebrated the 'emerald isle' vision of a magical, timeless Ireland and contributed not only to the construction of a national identity but also a touristic stereotype.

Against The Wall, Alleyway Used For Cover
on January 30th, 1972, 1992/2013



un'immagine della "verde Irlanda" come un luogo magico e fuori dal tempo, ha avuto un ruolo di rilievo nella costruzione dell'identità nazionale ma al tempo stesso di uno stereotipo turistico. Ciò che apparenta il paesaggio al fotogiornalismo, nella loro diversità, è un'estetica che fonda sulla presentazione dell'evidenza visibile la possibilità di cogliere la verità delle cose, siano esse le qualità di un ambiente naturale o gli eventi che hanno luogo in un determinato contesto. Se "la prima grande affermazione dello spazio sul luogo avviene [...] con l'invenzione della prospettiva lineare" che opera "la grande semplificazione che ha permesso di ridurre il mondo a spazio",⁸ allora nella parabola storica della modernità la fotografia, che ne è una diretta derivazione, tende a offrire l'illusione di una presa di possesso del senso del reale. Dietro la maschera dell'oggettività si cela quindi una costruzione politica, ed è precisamente qui che si inserisce la riflessione di Willie Doherty che indirizza la sua pratica artistica. L'esperienza in prima persona è per lui la misura del fallimento dell'estetica del visibile rispetto all'esigenza di rappresentare la complessità. La reazione a quell'estetica non poteva essere una risposta diretta all'interno del medesimo perimetro, ma necessitava di una strategia che operasse su un piano differente.

Il primo passo è stato la decostruzione della narrazione dominante creando una miscela inedita dei suoi due ingredienti fondamentali, l'immagine e la parola, che nelle opere tra la metà degli anni Ottanta e l'inizio del decennio successivo mirano a generare un cortocircuito rispetto alle convinzioni esacerbate delle opposte comunità. Le fotografie in bianco e nero, presentate come dittici o come immagini singole caratterizzate da un dualismo della struttura interna, così come le prime videoinstallazioni, esplicitano un assunto basilare per l'artista, ovvero che ogni pensiero, ogni

Although they differ, the common trait of landscape representation and photojournalism is an aesthetic approach in which the presentation of visible evidence suggests a capturing of truth, be it in the characteristics of a natural environment or events within a given context. If "the first great assertion of space over place came [...] with the invention of linear perspective" allowing "the great simplification which enabled reduction of the world to space",⁸ then that symbol of modernity, photography – which is a direct derivation – offers the illusion of reality. Behind the mask of objectivity exists political construction and it is precisely here that Willie Doherty's thinking directed his artistic practice. For Doherty, first hand-experience reveals the failure of the 'aesthetics of the visible'. This is particularly so in any context of complexity. His reaction to the 'aesthetics of the visible' could not therefore be a direct response on the same terms but required a strategy that could operate on a different plane. His first step was to deconstruct the dominant narrative by creating an entirely new formulation of its basic ingredients: the image and the word.

In the works of the mid-1980s to the early 1990s, this aimed at short-circuiting the entrenched stances of the conflicting communities. Black and white photographs, presented as diptychs or single images characterised by dualism of internal structure, make explicit the basic assumption of the artist, i.e. that all thoughts, judgments and sensations regarding a given subject derive from positioning. This premise is central to a continuing interpretation of his work – his latest video installation *Where / Dove* (2020) consists of a diptych simultaneously presenting two differing points of view and two voices thereby placing into tension our experience and our need to understand.

9 Cfr. Olivier Lugon, *Lo stile documentario in fotografia*, Milano 2008.

10 Jean Fisher, "Reflections", in *Unseen*, Matt's Gallery, Londra, Nerve Centre, Derry 2013.

11 David Company, "Safety in Numbness: Some remarks on the problems of 'Late Photography'", in *Where is the Photograph?*, a cura di David Green, Londra 2003 (<https://davidcompany.com/safety-in-numbness/>).

9 Cf. Olivier Lugon, *Le Style Documentaire: D'August Sander à Walker Evans 1920-1945*, Paris 2001.

10 Jean Fisher, "Reflections", in *Unseen*, Matt's Gallery, London, Nerve Centre, Derry 2013.

11 David Company, "Safety in Numbness: Some remarks on the problems of 'Late Photography'", in *Where is the Photograph?*, edited by David Green, London 2003 (<https://davidcompany.com/safety-in-numbness/>).

giudizio, ogni sensazione relativi a un soggetto sono un fatto di posizionamento. Tale presupposto sarebbe rimasto un elemento decisivo per interpretare tutto il suo lavoro fino a oggi: la sua ultima videoinstallazione, *Where / Dove* (2020), consiste infatti in un dittico che restituisce in contemporanea due diversi punti di vista e due voci, confondendo la nostra esperienza e il nostro desiderio di comprensione. Nel corso degli anni Novanta, Doherty ha progressivamente concentrato la sua attenzione sulla realtà del non visibile, cogliendovi una sorta di quintessenza del terreno che stava esplorando, qualcosa di impalpabile ma onnipresente. Se il paesaggio è in modo sempre più esplicito quello dei margini, gli eventi diventano l'*aftermath*, ciò che resta dei fatti avvenuti dopo che si sono esauriti.

Lo sguardo sui margini è distintivo della fotografia di ricerca in Europa negli anni Ottanta: in Italia, Francia, Germania, pur con presupposti ed esiti differenti, si esplorano periferie, campagne, luoghi banali del quotidiano ubicati fuori dai circuiti dell'immagine di consumo, offrendo una sofisticata lettura dei segni visibili nel paesaggio che si rivela una dimostrazione delle possibilità specifiche del mezzo fotografico. Per Doherty i margini assumono una consistenza e un senso del tutto diversi: sono le aree sotto controllo militare, le zone ad accesso vietato, le strade non approvate, i vuoti urbani che fisicamente non sono laterali, ma piuttosto il cuore oscuro dei luoghi su cui insistono, in cui l'artista intuisce di dover cercare i sintomi di quel che non appare.

Le aree marginali sono state il teatro della violenza settaria cha ha afflitto l'Irlanda del Nord. Doherty vi torna quando sono avvolte nel silenzio, alla ricerca di un'eco muta delle azioni drammatiche che vi sono avvenute in precedenza: esecuzioni, minac-

During the 1990s, Doherty concentrated increasingly on the reality of the non-visible, finding in it an incarnation of the terrain he was exploring, of something impalpable but omnipresent. If the landscape is more and more explicitly that of marginalized locations, events become the aftermath – what remains of facts after they take place. The observation of margins was a distinctive strand of fine-art photography in Europe during the 1980s, especially in Italy, France and Germany. Although starting from differing premises and reaching differing outcomes – a sophisticated interpretation of the visible signs of the landscape was realised from the suburban outskirts and the non-descript settings of everyday life. This pointed to specific potentials in the medium of photography. For Doherty such zones presented a decidedly different consistency and meaning. To him they were areas under military control, no-go zones, unapproved roadways and forsaken urban spaces that were not so much contiguous to other neighbourhoods but their dark heart. It was here that the artist intuitively sensed that he must seek the symptoms of the non-visible.

The sectarian violence that plagued Northern Ireland often took place in marginal areas. Doherty returned to those areas, now cloaked in silence, to seek the mute echoes of the dramatic events of the past: executions, threats, knee-cappings, disappearances and discoveries. His images do not make a record in a documentary manner, but that is the style – eye height, precise framings, a neutral viewpoint – all adopted to trigger in the viewer a process of identification with the reality represented. However, the documentary style (as defined by Walker Evans and the art historian, Olivier Lugon⁹) contains one fundamental element absent in Doherty, namely clarity. His landscapes are

The Outskirts, 1994



ce, gambizzazioni, sparizioni, ritrovamenti. Le sue immagini non documentano, ma ne assumono lo stile – inquadrature definite, all'altezza dell'occhio, sguardo neutro – per innescare nello spettatore un processo di identificazione con la realtà rappresentata. Rispetto allo stile documentario, nell'accezione coniata da Walker Evans e secondo i canoni individuati dallo storico dell'arte Olivier Lugon,⁹ l'elemento fondamentale che in Doherty viene meno è quello della chiarezza: i suoi paesaggi si manifestano per lo più al crepuscolo, l'ora di confine tra luce e ombra, o di notte, al confine tra illuminazione artificiale e oscurità. I luoghi sono gli stessi che vedremmo di giorno, ma sarebbe come spiegare a un bambino che la sua stanza, al buio, è la stessa che nella luce diurna. Quando c'è invece questa luce, parte dell'immagine perde talvolta nitidezza, o il nostro sguardo è ostacolato da superfici che non possiamo penetrare.

Come ha ben colto Jean Fisher, "se l'oscuramento o l'obliquità della visione caratterizza le sue fotografie, la circolarità (il *loop*) domina i suoi lavori *time-based*",¹⁰ permettendogli di creare aspettative di risoluzione di una situazione di tensione o di un enigma inquietante, perennemente deluse in modo frustrante. Doherty induce così lo spettatore a cercare e osservare ogni segno, ogni traccia presente nelle immagini, come fosse un indizio che possa soccorrerlo nel tentativo di ricostruire un frammento di verità a cui aggrapparsi.

Doherty è stato uno dei precursori e dei migliori interpreti di quella che è stata talvolta indicata come "aftermath photography" o "late photography",¹¹ emersa tra la fine degli anni Novanta e i Duemila come risposta al reportage documentario e caratterizzata dall'assenza dell'evento e da uno sguardo lento e meditato, che

mainly in twilight in the time of transition between light and shadow, or taken at night when artificial light and darkness meet. His locations are the same as we see by day but the image lacks sharpness and our observing eye comes up against surfaces we cannot penetrate. It is as if explaining to a child that their room in the dark is the same as their room by day.

As Jean Fisher astutely observed, "If obscured or oblique vision characterizes his photographic images, circularity – the loop – dominates his time-based work."¹⁰ This allows in the viewer an expectation that there will be resolution to unsettling enigma or situations of tension, expectations which are however, always unfulfilled. This is how Doherty urges viewers to seek and observe each sign, each trace in the images, as though as they were clues which will help them grasp a piece of the truth.

Doherty stands as a precursor and principle proponent of what has sometimes been referred to as "aftermath photography" or "late photography".¹¹ This approach emerged in the late 1990s by way of response to documentary reportage and is characterised by the absence of an event and by slow and meditative contemplation of what remains in trace form on site. What immediately sets Doherty apart from others is the fact that we are largely unaware of the acts to which he refers. They were often missed by the media and are of minor import. Sometimes indeed, the facts have not been ascertained but are the product of witness reports, memories, and false trails. While we seek to interpret the ambiguous traces present within his images, we slowly realise they do not intend to prove anything. They are not clues upon which we may hypothesize or assert. They are instead mnemonic-experiential devices capable of activating unresolved

12 L'espressione è il titolo del saggio di Fathali Moghaddam, *Mutual radicalization: how groups and nations drive each other to extremes*, Washington D.C. 2018.

13 Anna Burns, *Milkman*, Rovereto 2019, p. 237.

14 Valeria Luiselli, *Archivio dei bambini perduti*, Roma 2019, pp. 124-126.

12 The expression appears in the title of the essay by Fathali Moghaddam, *Mutual radicalization: how groups and nations drive each other to extremes*, Washington D.C. 2018.

13 Anna Burns, *Milkman*, London 2018.

14 Valeria Luiselli, *Lost Children Archive*, New York 2019.

15 Willie Doherty, *Remains*, 2013, Single screen installation, colour, sound, duration 15'.

si posa sulle tracce residue trovate sul posto e registrate. Ciò che subito distingue Doherty è che i fatti a cui fa riferimento spesso non erano stati mediatizzati, ma sono secondari e poco noti; talvolta addirittura non accertati, ma frutto di testimonianze, ricordi, depistaggi. Mentre cerchiamo di interpretare le tracce ambigue presenti nelle sue immagini, lentamente arriviamo a capire che esse non intendono dimostrare nulla, non sono indizi per dedurre ipotesi o asserzioni, ma dispositivi mnemonico-esperienziali capaci di attivare processi mentali irrisolti. È lo slittamento decisivo dal visibile all'invisibile, che definisce un'estetica vicina al sublime, una "bellezza terribile", per dirla con Yeats, che nasce non dalla natura ma dalla scelleratezza umana. Se di ossimori vive l'opera di Doherty, possiamo forse parlare di antropizzazione immateriale per definire ciò a cui si rivolge, la presenza sottile dei segni di una modifica psichica del territorio che nascondono un'atmosfera di inquietudine e angoscia pronta continuamente a riemergere. È il frutto avvelenato di un processo di radicalizzazione reciproca¹² che ingigantisce il significato del confine e il suo potere psicologico, mediante un'esasperazione artificiosa del discorso identitario volto a colonizzare l'immaginario collettivo e l'inconscio individuale, sfociando nella paranoia. I luoghi interrogati da Doherty riflettono la sensazione di turbamento narrata dalla protagonista di *Milkman* di Anna Burns: "Era come se non ci fosse nulla quando invece qualcosa c'era, e al tempo stesso era come se ci fosse qualcosa quando invece non c'era nulla".¹³ Nulla può più essere innocente. I muri crescono dentro e diventano mentali. Nella ricerca visiva dell'*ineffabile*, di ciò che non può essere detto, la finzione si allea al realismo soprattutto nella produzione filmica dell'artista, dove la parola assume sovente il ruolo determinante di contraltare

mental processes. Here is the decisive transition from the visible to the invisible, defining an aesthetic that approaches the sublime (the "terrible beauty" of Yeats) born not out of nature but out of human failings.

If Doherty's work succeeds by oxymorons, we might suggest immaterial anthropization as a definition of his subject matter, being the subtle presence of signs of a psychic modification of territory, which mark the unease and anguish that is always ready to reemerge. This is the poisoned fruit of a process of mutual radicalization¹² that exaggerates the meaning and psychological significance of the border. It does so by adopting an inflated version of identity politics and aims to colonize the collective imagination and individual unconscious. Paranoia is its outcome. The locations examined by Doherty reflect the feelings of agitation as narrated by the protagonist in *Milkman* by Anna Burns: "It was as if there was nothing there when there was something there, while at the same time, as if there was something there when there was nothing there".¹³ In such a place nothing can be innocent any more. Walls grow from within. As a part of the visual search for the *ineffable*, for that which cannot be said, fiction allies itself with realism. This is most especially true in this artist's film work where the word frequently assumes the decisive role of counterparty to the image. Narratives with a literary flavour – memories and eyewitness accounts are each delivered with cadenced and penetrating rhythm. They seem to draw from the legends, myths and fables that pervade Ireland. It is in this fading away of memory, vision and dream, when confronted with the existence of what cannot be proven, that the need emerges to rethink the very nature of the activity of storytelling. Similar unease pervades the

Disturbance, 2011



all'immagine. Ricordi, testimonianze, racconti, dotati di un sapore letterario e scanditi a un ritmo cadenzato e penetrante, sembrano affondare le radici nelle leggende, nei miti e nelle fiabe che pervadono la terra irlandese. È in questo sfumare di memoria, visione e sogno, nell'affrontare la consistenza di ciò di cui non può essere provata l'esistenza, che emerge l'esigenza di ripensare la natura stessa del documentare. Un disagio analogo pervade anche il libro di Valeria Luiselli, *Archivio dei bambini perduti*, che ruota attorno ai drammi visibili e invisibili, passati e presenti, della *frontera* tra Stati Uniti e Messico: un confine che lo stesso Doherty ha esplorato in anni recenti, misurandosi con la presenza di un muro che, nell'incarnare una spettacolare ostensione di potere, racconta solo ciò che esso afferma di essere e nulla di ciò che realmente è. Durante un *road trip* nel cuore dell'America, la protagonista del romanzo, sollecitata a un tratto dal figlio del marito su cosa significhi documentare, riflette sull'insanabile sfasamento tra l'evento vissuto, la documentazione frammentaria dell'evento e la versione dell'evento che essa consegnerà ai posteri. "Intuiamo un'assenza di futuro; siccome il presente ha acquisito un peso enorme, il futuro è diventato inimmaginabile. E senza futuro, il tempo sembra solo un'accumulazione. [...] Il nostro modo di documentare il mondo si è rivelato carente. Forse se trovassimo un nuovo modo di documentarlo, cominceremmo a capire il nuovo modo in cui viviamo il tempo e lo spazio". L'ammonimento sibillino con cui conclude questi pensieri – "Devi soltanto trovare il tuo modo di capire lo spazio, in modo di farci sentire meno persi nel tempo"¹⁴ – è un abbozzo di risposta all'inadeguatezza del paradigma moderno di appropriazione razionale dello spazio geometrico e del tempo lineare, e trova una risonanza con il tentativo di Doherty di liberare i luoghi da un

novel by Valeria Luiselli – *Lost Children Archive* – which explores the visible and invisible dramas, past and present, of the *frontera* between the United States and Mexico – a border that Doherty himself has been exploring for the past few years, dealing with a wall which, as a display of power, only tells what it asserts itself to be, and nothing of what it truly is. During a road trip into the heart of America the main character in the novel – meditating suddenly, at the urging of her step son, as to what documenting means – reflects upon the irremediable disconnect between the event as experienced, the fragmentary documentation of the event and the version that will be handed down to posterity. "Perhaps it's just that we sense an absence of future, because the present has become too overwhelming, so the future has become unimaginable. And without future, time feels like only an accumulation [...] our ways of documenting the world have fallen short. Perhaps if we found a new way to document it, we might begin to understand this new way we experience space and time." An enigmatic warning concludes these thoughts – "You just have to find your own way of understanding space, so that the rest of us can feel less lost in time."¹⁴ This is an attempt to answer the inadequacy of the modern appropriation of geometric space and linear time and in so doing resonates with Doherty's attempt to free spaces from a present that is forever suspended, immobilized between a past that can neither be remembered nor forgotten¹⁵ and a future of which we are unable to conceive. Imagination which is nowadays divorced from consciousness as 'unreal' becomes central. As Giorgio Agamben has said, "[...] imagination, banished from consciousness for being 'unreal' was at the heart of consciousness in antiquity [...] a mediator between meaning

15 Willie Doherty, *Remains*, 2013, installazione video a canale singolo, colore, con suono, durata 15'.

16 Giorgio Agamben, "Fantasia ed esperienza", in *The witness*, Berlino 2010, p. 289.

17 Zanini, *Significati del confine*, p. 24.

16 Giorgio Agamben, "Fantasia ed esperienza", in *The Witness*, Berlin 2010, p. 289.

17 Zanini, *Significati del confine*, p. 24.

presente perennemente sospeso, stretto tra un passato che non si riesce né a ricordare, né a dimenticare,¹⁵ e un futuro che non si riesce a concepire. Elemento centrale diventa l'immaginazione, "oggi espunta dalla conoscenza come 'irreale'" ma che, come nota Giorgio Agamben, "era invece per l'antichità il medium per eccellenza della conoscenza, [...] mediatrice fra senso e intelletto, che rende possibile, nel fantasma, l'unione fra la forma sensibile e l'intelletto possibile".¹⁶ La conoscenza ha dunque bisogno di fantasia ed esperienza, e non sfuggirà che 'fantasia' e 'fantasma' hanno la stessa origine: i fantasmi che Doherty evoca in *Ghost story*, ma che abitano gran parte del suo lavoro, devono essere considerati reali affinché sia possibile riconquistare il futuro.

La comprensione del confine attraverso le sue multiple dimensioni – nello spazio e nel tempo, interiori ed esteriori, visibili e invisibili – è un anelito che Willie Doherty trasferisce nel suo lavoro, consapevole che "è dalla ricostruzione del nostro rapporto con lo spazio che ci circonda, e soprattutto dalla sua frequentazione, dalla pratica dei suoi margini, fino a farli diventare parte di noi e dei nostri sensi, che diventa possibile partire per limitare, confinare, almeno una parte della violenza che i confini e le frontiere sembrano catalizzare, e dal potere che rappresentano".¹⁷ Un'aspirazione che invoca il coinvolgimento dello spettatore, compreso chi è stato vittima di quel potere, in un percorso di abbandono delle proprie difese per avvicinarsi all'*altro*, fino a farne misura di se stesso. In questo risiede la sua profonda responsabilità etica di artista.

and intellect that enables, in the phantasm, union between sensible form and possible intellect."¹⁶ Knowledge therefore requires both imagination (*fantasia*) and experience. Indeed, it does not escape us that *fantasia* (fantasy) and *fantasma* (phantasm or phantom) share the same root. The phantoms that Doherty evokes in *Ghost Story* (which actually inhabit much of his work) must be considered real if we are to re-conquer the future.

Willie Doherty's profound desire to understand the border through its multiple dimensions – space and time, interior and exterior, visible and invisible – is evident in his work which is conducted in the full awareness that "it is only by starting out from reconstruction of our relationship with the space around us, and above all through one's actually being there, living on the margins, to the point that these margins become a part of us and of our senses, that it becomes possible to curb, at least in part the violence that borders and frontiers seem to catalyse, and the power that these represent."¹⁷ Hope for this possibility invites the viewer as well as those who might be the victims of that power to become involved. In this way, we can lower our defences in order that we might approach 'the other' in such a way as to find a measure of our own selves. Here is where we find Willie Doherty's deep-seated ethical responsibility as an artist.

Buried, 2009 (video still)



DOVE SIAMO, ADESSO? WHERE ARE WE NOW?

Declan Long

*La linea è stata assorbita nel paesaggio.
Ancora visibile sulla mappa ma più difficile da individuare a terra.
I contorni sono sfocati.*

Willie Doherty, *Where / Dove* (2020)

*The line has become absorbed into the landscape.
Still visible on the map but harder to pinpoint on the ground.
The edges softened.*

Willie Doherty, *Where / Dove* (2020)

Attraversate il confine sull'isola d'Irlanda – attraversatelo ovunque lungo quella linea sbilenca e ritorta di cinquecento chilometri, da nord a sud o da sud a nord, attraversatelo dove il passaggio da 'nord' a 'sud' è in realtà uno spostamento da est verso ovest, attraversatelo su una strada trafficata o su una secondaria, con la luce del sole o di notte – e cosa vedrete? Non è garantito che oggi si riesca a vedere qualcosa di simile a un confine. Il confine in sé, in qualsiasi forma riconoscibile, potrebbe non apparire affatto. Per quasi un secolo il confine tra il 'nord' e il 'sud' dell'Irlanda – la linea divisoria tra giurisdizioni non facili da distinguere, di volta in volta contesa e difesa, rispettata e ignorata – è stata una presenza allo stesso tempo coerente e incoerente. A seconda dei periodi e dei luoghi, c'è stata e non c'è stata, è apparsa e scomparsa.

Dal 1921, quando il Government of Ireland Act diede inizio alla divisione dell'isola in due territori con amministrazioni indipendenti, uno scarabocchio cartografico intricato e nervoso ha separato le sei contee dell'Irlanda del Nord dalle ventisei che sarebbero infine diventate la Repubblica d'Irlanda. Quando questa traccia zigzagante fu imposta per la prima volta era una nuova linea più marcata, che ricalcava linee più antiche e sottili; sezioni di confini di contea vecchi di secoli si univano per segnare, con un tratto più deciso, una frontiera inflessibile. I confini tra le contee già esistenti avevano, per certi versi, uno scarso valore nel quadro più ampio. Si trattava di linee di confine locali di poco conto, demarcazioni regionali che con discrezione fiancheggiavano i monti, attraversavano terreni agricoli, seguivano il corso tortuoso di fiumi d'acqua o passavano per foreste, campi e villaggi. Come immediata conseguenza della separazione – quando l'entità dell'Irlanda del Nord così inventata fu separata con un

Cross the border on the island of Ireland – cross anywhere along that crooked and curling five-hundred-kilometre line, cross from North to South or South to North, cross where a move from 'North' to 'South' is in fact a move from east to west, cross on busy roads or back roads, cross in daylight, cross at night – and what do you see? There is no guarantee, nowadays, that anything border-like will be visible. The border itself, in any recognizable form, may not appear. For almost a century, the boundary between the 'North' and 'South' of Ireland – the dividing line between uneasily distinct jurisdictions, variously disputed and defended, endured and ignored – has been both a consistent and inconsistent presence. At different times, in different places, it has come and gone, appeared and disappeared.

Since 1921, when the Government of Ireland Act began the process of partitioning the island into two independently governed territories, an intricate and agitated cartographic squiggle has separated the six counties of Northern Ireland from the twenty-six that would become, eventually, the Irish Republic. When first imposed, this zig-zagging contour was a firm new line drawn over older, lighter lines: sections of centuries-old county boundaries joined up to mark, in bold, an emphatic frontier. The existing county limits had, in some ways, a limited larger-scale significance. These were low-key local borderlines, unobtrusive regional demarcations that skirted mountainsides, cut across farmlands, followed the routes of winding waterways or threaded through forests, fields and villages. In the immediate aftermath of Partition – when the invented entity of Northern Ireland was scissor-cut from the historical province of Ulster, shaping a state defined by Unionist resistance to Irish independence –

1 Diarmuid Ferriter, *The Border: The Legacy of a Century of Anglo-Irish Politics*, Londra 2019.
2 Hubert Butler, 'Crossing the Border' (1955), in *Grandmother and Wolfe Tone*, Dublino 1990, pp. 64-69.
3 John Peck, *Dublin from Downing Street*, Londra 1978, pp. 123-125.

1 Diarmuid Ferriter, *The Border: The Legacy of a Century of Anglo-Irish Politics*, London 2019.
2 Hubert Butler, 'Crossing the Border' (1955), in *Grandmother and Wolfe Tone*, Dublin 1990, pp. 64-69.
3 John Peck, *Dublin from Downing Street*, London 1978, pp. 123-125.
4 Garrett Carr, *The Rule of the Land: Walking Ireland's Border*, London 2017, p. 48.

colpo di forbici dalla provincia storica dell'Ulster, formando uno Stato che era definito dalla resistenza unionista contro l'indipendentismo irlandese – i confini variegati e incoerenti delle contee diventarono, nuovamente e con forza, significativi. In un modo o nell'altro, attraverso questa moltitudine di paesaggi, lungo questo perimetro irregolare, imprevedibile e composito, si sarebbe incisa con fermezza la linea di separazione tra due nazioni. Il confine risultante ebbe, in alcuni luoghi, effetti brutali e crudeli: separò comunità un tempo unite, definendo arbitrariamente britannici o irlandesi territori adiacenti – quando non addirittura specifiche abitazioni. (In altri casi, ancora più curiosi, singole proprietà risultarono tagliate in due dal confine, permettendo a chi ci viveva di viaggiare dall'Irlanda del Nord al sud senza lasciare la propria casa). Ma anche se il confine tra Regno Unito e Irlanda proclamava, fin dal momento del suo disastroso concepimento, una netta divisione territoriale dell'isola, esso fu e sarebbe sempre stato un confine ambiguo, instabile, a volte indistinto. Il confine era più implicito che esplicito o almeno, con l'avanzare del secolo, sia implicito che esplicito: una divisione realmente esistente, frutto di circostanze storiche, un terreno serpeggiante di conflitto continuo e di controllo militare, ma al tempo stesso una separazione parziale, permeabile, spesso impercettibile.

Nella sua breve storia di questo delicato argomento, Diarmaid Ferriter cita diversi commentatori del confine che sottolineano il fatto che – al di là di un certo numero di posti di blocco e baracche doganali – per molti anni un'infrastruttura fisica non è stata un tratto distintivo dell'interfaccia tra nord e sud.¹ Ugualmente, però, il confine era una 'presenza' ineluttabile per gli effetti pervasivi e immobilizzanti che aveva sulla cultura e sulle coscien-

the diverse and inconspicuous county outlines became newly, forcefully meaningful. Somehow, across this multiplicity of landscapes, along this irregular, unpredictable, pieced-together perimeter, a line of national separation was to be assertively inscribed. The resulting border had, in places, crude and cruel effects: pushing once-close communities apart, contentiously designating adjacent townlands – or even specific dwellings – as either British or Irish. (In other, more peculiar cases, individual properties were directly bisected by the border, enabling occupants to travel from Northern Ireland to the South without leaving their home.) Yet even as the British-Irish border declared, from the moment of its fraught inception, a clear-cut territorial split on the island, it was also – and always would be – an ambiguous, unstable, sometimes indistinct boundary. The border was more implicit than explicit, or, at least, as the century progressed, both implicit *and* explicit: an actually-existing, historically consequential partition, a snaking terrain of sustained conflict and military control, but at the same time, a partial, permeable, often imperceptible division.

In his short history of this charged subject, Diarmaid Ferriter cites several border-commentators who underline the fact that, beyond a number of checkpoints and customs huts, physical infrastructure was not, for many years, a major feature of the actual North-South interface.¹ The border was, nonetheless, ineluctably 'present' in its pervasive, immobilizing effects on culture and consciousness. Writing in 1955, for instance, the essayist Hubert Butler argued that "we have been hypnotized into believing there is a real barrier there and, like those neurotic hens which can be kept from straying by a chalk ring around them, we

Where / Dove, 2020 (video still)



ze. Per esempio, scrivendo nel 1955, il saggista Hubert Butler sosteneva che "siamo stati convinti con l'ipnosi a credere che ci sia una vera barriera e, come quelle galline nevrotiche a cui si può impedire di muoversi disegnandole attorno un cerchio con il gesso, non ci azzardiamo a varcarla".² Allo stesso modo, in seguito alla sua nomina nel 1970 ad ambasciatore britannico in Irlanda, il diplomatico John Peck notò che "le persone parlano e agiscono come se il confine fosse impenetrabile e controllato come il muro di Berlino", mentre per lo più non era "neanche davvero visibile".³ L'affermazione di Peck era stata fatta, ovviamente, in un periodo di acuta crisi di confine: un momento di intensificazione del conflitto e della militarizzazione. Poco dopo, quel confine snello iniziò a metter su peso. Il suo aspetto – nei punti dove lo si poteva, in effetti, percepire distintamente – subì un mutamento costante e significativo. Alla fine degli anni Settanta fecero la loro comparsa le torri di sorveglianza dell'esercito: la macchina intimidatoria della guerra, della sicurezza, dell'oppressione di Stato o della difesa – comunque la si voglia chiamare – fu normalizzata. Il confine era davvero visibile, non si poteva non vederlo. In *The Rule of the Land*, un diario di viaggio che riflette, nella prospettiva successiva ai *Troubles*, sulle geografie mutevoli e sulle complesse storie del confine, lo scrittore Garrett Carr ragiona su come la sorveglianza militare avesse trasformato la vita in una delle zone in cui era stata più pervasiva: "Da qualunque punto del sud della contea di Armagh potevi vedere una torre e la torre poteva vedere te. I loro campi visivi si sovrapponevano [...] nel campo visivo di ciascuna torre ce n'era almeno un'altra [...] Mentre guidavi per tornare a casa o lavoravi la tua terra era possibile che ti stessero osservando attraverso una lente telescopica da 500 mm, o forse i soldati

do not venture across."² Similarly, following his appointment as British ambassador to Ireland in 1970, the diplomat John Peck noted that "people talk and act as if the border were something as impenetrable and controllable as the Berlin Wall," whereas, for the most part, it is "not actually visible."³ Peck's statement came, of course, at a point of acute border crisis: a moment of increased conflict and intensified militarization. Soon after, the slender border began to gain weight. Its appearance – in those places where it did, in fact, openly *appear* – underwent steady, substantial change. The later 1970s saw the introduction of army watchtowers: the intimidating machinery of war, security, state oppression or defence – whatever one might wish to call it – became normalized. The border was actually, unavoidably visible. In *The Rule of the Land*, a travelogue reflecting, from a post-Troubles perspective, on the border's shifting geographies and complex histories, the writer Garrett Carr recalls how military surveillance structures transformed life in one of the most badly affected areas: "From everywhere in South Armagh you could see a tower and a tower could see you. Their fields of vision overlapped [...] each tower had a line of sight with at least one other [...] Driving home or working your land it was possible that you were being watched through a 500mm telescopic lens, or maybe the soldiers were looking in another direction, or nowhere at all. Maybe they were snoozing up there on their hilltops, you never knew. The towers gave South Armagh the feeling of an open prison."⁴

Along the full stretch of the border, from South Armagh to Derry, the 'open' co-existed with the 'closed'. Official routes were sternly policed. Routine north-south movements were tightly controlled. Numerous 'unapproved roads' – the unsanctioned,

4 Garrett Carr, *The Rule of the Land: Walking Ireland's Border*, Londra 2017, p. 48.

5 Carr, *Rule of the Land*.

6 Siobhán Fenton, *The Good Friday Agreement*, Londra 2018, p. 221.

5 Carr, *Rule of the Land*.

6 Siobhán Fenton, *The Good Friday Agreement*, London 2018, p. 221.

stavano guardando da un'altra parte, o forse da nessuna. Forse stavano schiacciando un pisolino in cima alla collina, ma non potevi saperlo. Le torri ti facevano sentire come se il sud della contea fosse diventato una prigione a cielo aperto".⁴

Lungo tutto il tracciato del confine, dal sud della contea di Armagh a Derry, "aperto" e "chiuso" coesistevano. I percorsi autorizzati erano sottoposti a rigida sorveglianza. Gli spostamenti di routine tra nord e sud erano rigorosamente controllati. Diverse 'strade non approvate' – i varchi non consentiti, a volte non riportati sulle mappe, i sentieri, le strade e le piste usati raramente dal traffico quotidiano – furono rese impraticabili: fatte esplodere o bloccate con dissuasori per mezzi pesanti. Ma per ogni percorso che veniva chiuso, altri ne venivano aperti da chi cercava di "passare dall'altra parte" di nascosto. (Per qualunque motivo, innocente o doloso). I crateri lasciati dai militari venivano ricolmati dalla gente del posto. I ponti smantellati ricostruiti con rottami metallici. (Garett Carr racconta come in un caso di 'edilizia guerrigliera' operai "fecero cadere in acqua auto sfasciate e costruirono su di esse"⁵). Non importava con quanta decisione la politica e la storia avessero stabilito il confine, sul campo la sua natura era instabile e in divenire.

Oggi, dopo oltre due decenni dalla firma dell'Accordo del Venerdì Santo, molte cose sono fortunatamente cambiate. Un sogno – che è in parte realtà – degli anni successivi al conflitto è stato quello di un confine sempre aperto, di fatto inesistente. Viaggiare tra nord e sud è diventato, nel linguaggio comune, *frictionless*, privo di attriti. Oggi, il momento in cui si passa da una giurisdizione all'altra si percepisce da alcuni piccoli e fugaci particolari: lievi variazioni nella segnaletica, nelle linee stradali,

sometimes unmapped crossing-points, the tracks, lanes and trails rarely used by everyday traffic – were rendered impassable: blown-up with explosives or blocked-up with heavy-duty bollards. But just as some pathways were closed off, others would be opened up by those seeking to covertly 'venture across'. (For any number of reasons, innocuous or injurious.) Craters blasted by army units would be filled-in by locals. Dismantled bridges would be reconstructed with scrap metal. (Garrett Carr tells of how, on occasion, guerilla construction workers "dropped wrecked cars into the water and built across them."⁵) However firmly the border had been fixed in place by politics and history, on the ground it remained unsteadily in flux.

Today, more than two decades since the signing of the Good Friday Agreement, much, mercifully, has changed. A dream, and partial reality, of these post-conflict years has been a permanently open, practically non-existent border. North-South travel has mostly become, in current parlance, 'frictionless'. The moment of crossing from one jurisdiction to another is now registered in incidental, on-the-move recognitions: small shifts in signage, road markings, speed limits; alerts from mobile phone networks; drops and adjustments in radio reception. (As the journalist Siobhán Fenton has noted, passage through the border's uncertain inter-zone is frequently soundtracked by communication breakdown: a loss of broadcast clarity as signals from northern and southern radio stations are gradually lost or picked-up; within this sonic haze, Belfast and Dublin accents "stutter in and out [...] creating an illogical and patchy duet"; for Fenton, this low-key audio-confusion encapsulates something of "the blurred and flickering existence of the border itself."⁶) Other

Border Road II, 1994



nei limiti di velocità; avvisi dai gestori di telefonia mobile; perdita e aggiustamenti della sintonia radiofonica. (Come ha osservato la giornalista Siobhán Fenton, al passaggio attraverso l'incerta fascia del confine fa spesso da colonna sonora il crollo delle comunicazioni: la mancanza di chiarezza nel segnale radio quando lo si perde o ci si aggancia a quello di emittenti del sud o del nord; in questa foschia sonora, accenti di Belfast e Dublino "balbettando appaiono e scompaiono [...] creando un duetto illogico e sconnesso". Per Fenton, questa blanda confusione auditiva cattura qualcosa della "esistenza sfumata e intermittente del confine stesso"⁶). Altri dettagli, altre differenze, possono essere riconoscibili da chi abbia maggiore familiarità con le complesse sfaccettature di questi paesaggi liminali: gli attenti osservatori della vita rurale – che conoscono gli ecosistemi locali e le necessità dell'agricoltura sul lungo periodo – o i membri delle comunità regionali, la cui quotidianità fatta di lavoro, pendolarismo, commercio, acquisti o vita sociale è stata modificata negli anni successivi al conflitto. Sono tutte persone che saranno sensibili alla presenza sospesa del confine e ai suoi effetti residui. La linea divisoria di oggi, in parte cancellata in questo periodo di pace incerta, ha permesso che si creassero ampie condizioni per una fruttuosa apertura tra il nord e il sud. Ma, con modalità vecchie e nuove, apertura e chiusura continuano a fronteggiarsi. Alcune delle storie più inquietanti degli anni dei *Troubles* rimangono 'sbarrate' per gli individui e le famiglie che, per molti strazianti decenni, hanno cercato le risposte a domande difficili sul passato. Molti traumatici misteri restano ancora irrisolti. Nelle zone di confine più remote e fuori mano – nelle foreste, lungo i fiumi, vicino a sentieri nel bosco e strade non ufficiali – ci sono luoghi che, ancora oggi, non rivelano

details, other distinctions, might be detectable by those most familiar with the intricate particularity of these boundary landscapes. Keen-eyed observers of rural life – those with long-term awareness of local ecologies and agricultural exigencies – or members of regional communities whose daily lives of working, commuting, trading, shopping or socializing have been altered during the post-conflict years: all will be sensitive to the border's lingering presence and residual effects. The present-day dividing line, partly erased in the era of uneasy peace, has allowed for widespread conditions of propitious openness to exist between north and south. But, in old and new ways, the open continues to vie with the closed. Some of the most disturbing histories of the Troubles years remain 'closed' to individuals and families who have, for several agonizing decades, sought answers to hard questions about the past. Many traumatizing mysteries remain unsolved. Deep in out-of-the-way border areas – inside forests, alongside rivers, close to backwoods trails and unapproved roads – are places that, still today, do not disclose their distressing secrets. On both sides of the disappearing boundary, there are hidden sites of historical violence and suffering. Precisely *where* these places are is not always known. What happened; where things happened: so much is withheld, misremembered or forgotten; so much of the border's past has yet to be opened up. Confronting this past – continually – coincides with the task of confronting an emergent, daunting future. The tragedy and folly of Brexit have raised the prospect that the border will, once again, become "actually visible": re-forming as an affirmed, enforced perimeter. Along the 'soft' separations of established county lines, onto which a fateful national division was mapped

i propri angoscianti segreti. Su entrambi i lati del confine che scompare esistono luoghi nascosti di violenza storica e sofferenza. Non sempre si sa *dove* siano questi posti. Cosa sia successo; dove siano successe le cose; c'è così tanto di negato, mal ricordato o dimenticato; c'è così tanto nel passato del confine che deve essere ancora dischiuso. Affrontare – senza sosta – questo passato coincide con il compito di affrontare un futuro incombente e scoraggiante. La tragedia e la follia della Brexit ci hanno riportati nella prospettiva di un confine che diventerà, di nuovo, “realmente visibile”: si ricostituirà come un perimetro segnato e sorvegliato. Lungo le linee di separazione ‘morbida’ tra le contee, sulle quali fu tracciata un secolo fa una fatale divisione tra nazioni, potrebbe infine comparire un rigido confine tra il Regno Unito e l’Unione Europea. Presto, forse, tornerà a esserci un confine fisico: identico a prima; e, ancora una volta, differente.

*

Un uomo perso nel tempo [...] che porta a spasso i morti...
David Bowie, *Where are we now?* (2013)

È da quasi quarant’anni che l’opera di Willie Doherty è profondamente influenzata dai paesaggi di confine, dalle atmosfere di confine, dalle esperienze di confine – in Irlanda e altrove. Doherty ha un’assidua frequentazione di luoghi del genere, ha vagato lungo strade di campagna e ha indugiato lungo i bordi delle periferie, esplorando posti dove, che lo si veda o no, uno Stato è connesso a un altro (o, per dirla diversamente: i posti dove uno Stato è *separato* da un altro). Doherty è stato spinto a visitare zone peri-

a century ago, a hard border between Britain and the European Union may yet appear. Soon, perhaps, a physical border will return: same as before; and different, once again.

*

A man lost in time [...] just walking the dead...
David Bowie, *Where are we now?* (2013)

For almost four decades, the art of Willie Doherty has been profoundly affected by border landscapes, border atmospheres, border experiences – in Ireland and beyond. Again and again, Doherty has haunted such spaces, wandering along country roads or lingering at suburban margins, exploring locations where, visibly or invisibly, one state connects with another. (Or, put differently: the points where one state is *separated* from another.) He has been compelled to visit and revisit peripheral

Loose Ends, 2016,
installation view, Matt’s Gallery, London



feriche, e a tornarci, ripetutamente condannato a fare i conti con le loro storie angoscianti e le geografie distrutte. Di conseguenza, è a sua volta ossessionato dalle zone di confine, pervaso dalle loro tensioni e incertezze. Tutto il suo lavoro è attraversato da un senso dello spazio inquieto, instabile. Ma al tempo stesso la sua è un’arte di movimenti meticolosamente misurati e di un’acuta e scrupolosa consapevolezza spaziale. L’estetica disciplinata di Doherty nasce in parte come vigile reazione alle pressioni di una divisione implicita o esplicita. L’atteggiamento di rigido e incrollabile *riserbo* è una caratteristica costante dei suoi film e delle sue fotografie: sono immagini e narrazioni caratterizzate da un’intensità attenta e reticente; da un interesse misurato e guardingo per gli aspetti politici e psicologici del trovarsi in determinati luoghi e vederli da determinate prospettive. Talvolta vengono proposte immagini accoppiate o contrapposte; le fotografie sono spesso presentate in dittici o serie; i film, di frequente, sono in formato dual o multi-screen. È proposto più di un modo per afferrare un luogo, una persona, un evento. Nessun punto di vista è definitivo: la visione è, poco per volta, aperta. Allo stesso modo, ovviamente, ci accorgiamo che queste prospettive inquadrate, composte, delimitate sono strettamente controllate, parziali, *chiuse*. Vengono imposti rigidi limiti a quello che è – o potrebbe essere – detto e mostrato. Anche questa, quindi, è una caratteristica della produzione di Doherty che ha una dimensione complementare, di uguali e opposti. Oltre alla consapevole applicazione di rigidi vincoli, le scene e le storie di Doherty fanno anche affidamento all’evocativa proliferazione di dettagli minuti e di variazioni. In molti dei suoi video più sinistramente contemplativi – riflessioni misurate e dolorose sul trauma e le sue conseguenze come *Buried*

zones, condemned to reckon repeatedly with their fraught histories and disrupted geographies. As such, he is, in turn, haunted by borderlands, agitated by their tensions and uncertainties. Throughout his work, there is an unsettled, uneasy sense of place. And yet, at the same time, this is an art of meticulously measured movement and heightened, painstaking spatial awareness. Doherty’s disciplined aesthetic is part-formed in vigilant response to the pressures of implicit or explicit division. An attitude of steely, unrelenting *reserve* is a consistent attribute of his films and photographs: these are images and narratives characterized by watchful, reticent intensity – by guarded, self-conscious concern for the politics and psychology of being in particular places, and seeing from particular perspectives. Paired or opposing views are sometimes presented: photographs appear, often, in diptychs or series; films, frequently, are in dual or multi-screen formats. More than one way of apprehending a place, person, or event is proposed. No viewpoint is definitive: vision is, by degrees, opened-out. Equally, of course, we recognize that these framed, composed, delimited perspectives are tightly controlled, partial, *closed*. Strict limits are imposed on what is – or could be – said and shown. This too, then, is a quality of Doherty’s output that has a complementary, equal-and-opposite dimension. In addition to the deliberate application of demanding constraints, Doherty’s scenes and stories also depend on an evocative proliferation of minute details and differentiations. Throughout many of his most eerily meditative moving-image works – restrained, mournful reflections on aftermath and trauma such as *Buried* (2009), *Ancient Ground* (2011), *Remains* (2013) and *The Amnesiac* (2014) – forensic attention

7 China Miéville, *La città & la città*, Roma 2011.

7 China Miéville, *The City and the City*, London 2009.

(2009), *Ancient Ground* (2011), *Remains* (2013) e *The Amnesiac* (2014) – c'è un'attenzione quasi investigativa alle più sottili sfumature dei diversi paesaggi, urbani o rurali. In casi come questi, la macchina da presa di Doherty si muove attraverso luoghi deserti – stradine, terre desolate, radure, paludi – stringendo l'inquadratura sulla matericità segnata, confusa o multiforme del cemento, della ghiaia, del muschio, della terra, del fango di palude, dei fiori del bosco. Questi film studiano le rocce, gli alberi, i torrenti. Analizzano piante che nascono, che sbocciano, che avvizziscono. Evidenziano segni sparsi della presenza umana: graffiti illeggibili, bottiglie infrante, spazzatura abbandonata. Ovunque, si trovano informazioni visive che confondono, complicate, stranamente avvincenti. Ovunque, ci sono indizi di spasmi silenziosi: assenza più abbondanza. Il controllo formale della composizione – le rigide linee orizzontali, verticali e diagonali: strutture lineari che si trovano nelle forme architettoniche o che vengono astratte dai luoghi naturali, per contenere e “correggere” il mondo frammentario in cui siamo entrati – si scontra con il pluralismo imprevedibile di ciò che si raduna e cresce, si disperde e si corrompe in ciascun luogo. Questi diversi territori – per lo più trovati e filmati in Irlanda, a sud o a nord, e prevalentemente nelle aree di confine – potrebbero benissimo essere luoghi su cui la storia e la politica hanno prodotto effetti terribili e di ampia portata: possono essere paesaggi di divisione, di violenza, di traumi e di perdita. Ma raramente le prove visive di una simile, cupa eredità sono evidenti: possono esserci indizi, prove frammentarie, residui, memorie quasi microscopiche di... *qualcosa*. Oppure, potrebbe non esserci nulla. I film di Doherty meditano sugli innumerevoli modi in cui il tempo lascia tracce di eventi passati – e anche su come il tempo

is paid to the micro-nuances of diverse landscapes, urban and rural. In such cases, Doherty's camera tracks across deserted spaces – backstreets, wastegrounds, forest clearings, boglands – closing in on the marked, messy or multiform materiality of concrete, gravel, moss, soil, marshy sludge, woodland flowers. The films study stones, trees, streams. They analyze nascent, blooming or decaying plant life. They single out sundry signs of human presence: illegible graffiti, broken bottles, discarded trash. Everywhere, there is confounding, complicating, oddly engrossing visual information. Everywhere there are indications of quiet convulsion: absence plus abundance. The formal control of the compositions – so many sternly regulating horizontals, verticals and diagonals: linear structures found in architectural shapes or abstracted from natural scenes, containing and 'correcting' the fragmentary worlds we enter – play against the plural unpredictability of what gathers and grows, disperses and decays, in every location. These miscellaneous territories – mainly found and filmed in Ireland, north or south, and mostly in border areas – may well be places where history and politics have had terrible, far-reaching effects: they might be landscapes of division, violence, trauma and loss. But visual evidence of such grim inheritance is rarely overt; there might be hints, half-clues, residues, near-microscopic remainders of... *something*. Or there might be nothing at all. Doherty's films ruminate on the countless ways time can leave traces of past events – and also on time's steady erasure of such traces.

In tracing the origins of Doherty's art, it is customary – and correct – to note the contextual importance of Derry to his distinctive, hard-won method of making images. Doherty's home-

The Amnesiac, 2014 (video still)



possa cancellare per sempre queste tracce.

Nel tracciare le origini dell'arte di Doherty, è consueto – e corretto – parlare dell'importanza contestuale di Derry nel suo peculiare e meticoloso approccio creativo. Doherty vive in un luogo che è stato, tra le tante altre cose, una città di confini e barriere: dominata fisicamente da fortificazioni storiche, geograficamente segregata – e divisa linguisticamente – da una politica settaria. (Esistono Derry e Londonderry: sono due città, o due visioni di una stessa città, che convivono e sono in conflitto nello stesso luogo, nello stesso momento – quasi, forse, come le società in coabitazione del romanzo noir fantascientifico *La città & la città* di China Miéville, nel quale due diverse popolazioni condividono lo spazio della stessa città, pur esistendo in due realtà differenti?). Ma dando una collocazione biografica allo stile di Doherty dovremmo anche prendere in considerazione gli estesi orizzonti della disarmonia sociale ed esistenziale. La condizione del vivere lungo un confine – con tutte le variabili confuse e le certezze imposte, le dimostrazioni di potere dure e quelle sottili, il dualismo tra l'insinuare la prigionia o la fuga – ha avuto un'influenza significativa sul teso senso di incertezza dello sguardo di Doherty. Nelle fotografie degli anni Novanta, il confine è una presenza ricorrente, di basso profilo. *Border Crossing* (1994) mostra un sentiero di campagna dal fondo sconnesso che arriva a un punto morto stranamente inefficace. Blocchi di cemento, distanziati come una fila di denti spezzati, rendono la strada impraticabile per i mezzi a motore, ma percorribile dai pedoni. Qui, il confine è un ostacolo semi-nascosto, al tempo stesso ingombrante e a malapena esistente. Il nostro cammino su questa strada è stato interrotto – ma in che direzione stiamo viaggiando? Da nord

town has long been, amongst much else, a city of boundaries and barriers: physically dominated by historical fortifications, geographically segregated – and linguistically split – by sectarian politics. (There is Derry and there is Londonderry: two cities, or two visions of a city, conflicting and co-existing in one place, at one time – almost, perhaps, like the co-located societies of China Miéville's sci-fi *noir* novel, *The City and the City*, in which two distinct urban populations share the same civic territory, while residing in different realities.?) But in biographically situating Doherty's style, we should also consider expanded domains of social and existential disharmony. Border conditions – in all their variable confusions and enforced clarities, their stark and subtle demonstrations of power, their dual intimations of restriction or escape – have had a significant determining influence on the edgy uncertainties of Doherty's artistic outlook. In photographs from the 1990s, the border is a recurring, low-key presence. *Border Crossing* (1994) shows a rough-surfaced rural track reaching a curiously inconclusive dead-end. Concrete blocks, spaced-apart like a row of broken teeth, make the route impassable to motorists, but permeable to pedestrians. The border, here, is a half-hidden obstacle, at once bulky and barely-there. Our progress along this path is partially halted – but in what direction were we travelling? North to South? South to North? Our sense of what this border 'is' depends, of course, on where we see it from. In *Border Incident* (1994) the hollow-shell of a comprehensively burnt-out car is an incongruous roadside ruin within a landscape of ostensible calm. The title tells us, generally, that this is the border; but it is not, at this unnamed location, from this vantage point, “actually visible”. To the amateur eye,



a sud? Da sud a nord? Che cosa ‘significhi’ per noi questo confine dipende, ovviamente, da che parte lo stiamo guardando. In *Border Incident* (1994) il guscio di un’auto completamente bruciata sul ciglio della strada è un relitto incoerente con la quiete apparente del paesaggio. Il titolo ci informa, genericamente, che questo è il confine; ma in questo luogo senza nome, da questo punto di vista, esso non è “davvero visibile”. Per un occhio inesperto, inoltre, c’è poco nell’immagine che permetta di associare la scena a un ben preciso ‘incidente’. L’anodina affermazione del titolo – quasi il frammento di un titolo di giornale – viene negata dalla deliberata eliminazione del contesto da parte di Doherty. Quello che ci resta è un enigma irrisolto, un’ambigua situazione di confine che può essere vista in modo diverso dalle due opposte fazioni politiche. Fotografie più recenti – realizzate in periodi in cui in Irlanda, sia a nord che a sud, si alternano promettenti progressi a frustranti fasi di stallo – hanno ulteriormente portato avanti l’esplorazione dialettica e dualistica di Doherty del confine come allo stesso tempo aperto e chiuso, rigido e morbido, presente e (spesso) impercettibile. La recente opera *Between (Where the Roads Between Derry and Donegal Cross the Border)* (2019), realizzata nella lunga, nervosa, fase successiva ai *Troubles* e nella più breve e aspra fase successiva al voto britannico sulla Brexit, ricorre allo stile espositivo della fotografia concettuale – basato sulla serialità e la schematizzazione – per confrontare i campioni di un’estesa analisi su una tipologia di tracce di confine difficili da notare. Due set di dieci immagini, raggruppate in semplici griglie da due per cinque, colgono – o in alcuni casi *non colgono affatto* – indicazioni appena visibili del confine tra gli Stati. È principalmente in questo lavoro che Doherty documenta il confine come qualcosa che è poco più

what’s more, little in the image grounds this scene as a specifically meaningful ‘incident’. The blunt assertion of the title – like a fragment from a newspaper headline – is negated by Doherty’s purposeful elimination of context: we are left with an unsolved puzzle, an ambiguous border scenario, that might be viewed differently from opposing political positions. Later photographs, made in subsequent periods of promising progress or frustrating stasis in Ireland – North and South – have further advanced Doherty’s dual, dialectical explorations of the border as both open and closed, hard and soft, present and (often) imperceptible. The recent work *Between (Where the Roads Between Derry and Donegal Cross the Border)* (2019) – made in the long, anxious aftermath of the Troubles and the shorter, acrimonious aftermath of Britain’s Brexit vote – employs the schematically serialised display-style of conceptual photography to collate samples from a protracted examination of hard-to-see border traces. Two sets of ten images, grouped in neat, balanced, two-by-five grids, capture – or, in some, don’t *quite* capture – barely-detectable indications of state limits. Principally here, Doherty documents the border as little more than a thin mark on the ground: a minor material differentiation that identifies the point where one state’s road-surfacing commitments give way to those of its neighbour. This is a pleasingly mundane, insignificant form of frontier – in physical terms, amongst the gentlest, softest border transitions one could imagine – but Doherty nonetheless labels each pair of tidy image-sequences with slogans that allude to their messier, harder, high-stakes import: “Between the future and the past”, says one; “Between delusions and dreams” says the other. In physical space – as visualized in these photographs – the border

di un sottile segno sul terreno: uno scarto materiale minimo che identifica il punto dove finisce la competenza di manutenzione stradale di uno Stato e comincia quella del suo vicino. È un tipo di frontiera piacevolmente banale e insignificante – in termini fisici, tra le più innocue e morbide forme di passaggio di confine che si possano immaginare – ma ugualmente Doherty usa come etichetta di ciascuna coppia di questa ordinata sequenza di immagini slogan che alludono a una loro valenza ben più confusa, rigida, significativa. “Tra il futuro e il passato” recita una; “Tra le illusioni e i sogni” dice un’altra. Nello spazio fisico – come mostrano queste foto – il confine è quasi scomparso. Ma con il passare del tempo – che è soggetto ai pericolosi sbandamenti dei sogni e delle illusioni politiche – chi può sapere cosa potrebbe mai – o di nuovo – diventare?

Osservando le opere di Willie Doherty – immagini a volte così grandi che sembra possibile camminarci dentro; altre volte, videoinstallazioni cupe e avvolgenti che ci isolano dalle distrazioni quotidiane – gli spettatori potrebbero sentirsi proiettati in una varietà di paesaggi, siano essi immaginati o presenti nei loro ricordi. In molti casi, entro certi limiti, potremmo trovarci praticamente ovunque. Sono pochi i nomi di luoghi precisi forniti, sono pochi i punti del paesaggio riconoscibili mostrati. Persino quando ci avviciniamo a una maggior precisione (*Where the Roads Between Derry and Donegal Cross the Border* – “dove le strade tra Derry e il Donegal attraversano il confine”), resta comunque un margine di distanza, un’evasività nello specificare o un’incertezza strategica nello stabilire una posizione. Il ‘dove’ di una qualsiasi opera di Doherty non è mai definito e accertato: in un certo senso, ci troviamo sempre su un qualche tipo di confine. La sua arte nasce

is all but gone. But in time – subject to the dangerous vagaries of political dreaming and delusion – who knows what it might yet, or once again, become?

Looking at Willie Doherty’s artworks – sometimes, photographs that seem large enough to walk into; sometimes, dark, enveloping video installations that shut us off from everyday distractions – viewers might cast their minds across an array of imagined or remembered landscapes. In many cases, within reasonable parameters, we could be almost anywhere. Few precise place-names are given; few recognisable landmarks are featured. Even when we edge towards exactness (*Where the Roads Between Derry and Donegal Cross the Border*), there is still a degree of detachment, or evasive qualification, or strategic uncertainty, in the fixing of location. The ‘where’ of any work by Doherty is never quite settled and assured: we are always, in a sense, on some version of a borderline. His art arises from contested civic and national circumstances – starting in Derry City, broadening into border areas and beyond – but it is not wholly bound by the longstanding conflicts, and associated concerns, of these formative spheres. Flannery O’Connor once wrote of the artistic need to “operate at a peculiar crossroads where time and place and eternity somehow meet”; the fundamental problem, O’Connor thought, was how “to find that location.”⁸ Doherty’s approach to art-making has a similarly *questing* core: gazing repeatedly at familiar landscapes in order to re-examine and re-think them – to find them anew – but also crossing into less familiar terrains, seeking out unacknowledged limits, undiscovered intersections of knowledge and experience. (Notably, Doherty has, over the course of his career, developed

da un contesto di dispute civiche e nazionali – che parte da Derry fino a espandersi nelle aree di confine e oltre – ma non è esclusivamente legata ai conflitti di vecchia data e alle problematiche relative alle sfere in cui si è formata. Flannery O'Connor parlava dell'istanza artistica che chiede di “agire in un particolare incrocio dove il tempo, il luogo e l'eternità a volte si incrociano”; il problema principale, per lei, era come “trovare quel posto”.⁸ L'approccio di Doherty alla creazione artistica ha un nucleo di *ricerca* simile: guardare ripetutamente paesaggi familiari per riesaminarli e ripensarli – ritrovarli nuovi – ma anche entrare in territori meno familiari, alla ricerca di limiti non ancora riconosciuti, di incroci ignoti tra conoscenza ed esperienza. (È da notare che nel corso della propria carriera Doherty ha realizzato importanti lavori in Germania, Spagna e Stati Uniti).

Il recente film *Where / Dove* (2020) è ambientato, ancora una volta, in un luogo sul confine irlandese – è un ritorno ai solitari sentieri di campagna e alle strade non ufficiali, che vediamo spesso – ma è un'opera che amplia qualsiasi conclusione avessimo tratto sul significato di queste strade e di questi confini nella poetica di Doherty. Sono rappresentate due voci e due prospettive: entrambe esprimono pensieri alienati e dubbi profondi, tormentati; entrambe raccontano esperienze di attraversamento del confine – e di vita su di esso –, dell'essere sempre stretti tra la costrizione e la libertà; entrambe raccontano di sogni, ricorrenti, strani o inquietanti; entrambe descrivono la propria vita in termini onirici. Queste presenze parallele condividono l'idea che il mondo sia incerto e instabile – e come ‘personaggi’ sono incerti e instabili anch'essi – ma rappresentano anche rapporti dalle diverse sfumature con la terra che vediamo e con il mondo al di

important bodies of work in Germany, Spain and the United States.) The recent film *Where / Dove* (2020) is set, once again, in an Irish borderland location – returning, as we so often find, to lonely rural paths and unapproved roads – but it is a work that augments any carried-forward conclusions about what such backroads and boundaries might mean in Doherty's art. Two voices, two perspectives, are represented: both express thoughts of alienation and deep, tormenting doubt; both recount experiences of border-crossing and border-dwelling, of being perpetually caught between constraint and freedom; both tell of recurring, strange or disturbing dreams; both describe their own lives in dream-like terms. These parallel presences share a sense of the world as uncertain and unstable – and as ‘characters’ they themselves are uncertain and unstable too – but they also represent differently nuanced relationships to the land we see, and to the world beyond. The distinction – the boundary – between these two speakers is not definitive; but in listening to their elliptical stories, we can detect, in the contrasting inflections of the voices, in the marked variation between their accents, evidence of divergent pasts, of diverse histories of identity and belonging. Wherever *Where / Dove* brings us to – wherever, precisely, this borderland might be – we are urged to feel, also, the importance of elsewhere. This dual mode of engagement with contemporary displacement – *Where / Dove* is a fictional reflection both on painful Troubles memories and the traumatic plight of present-day refugees – has become an essential characteristic of Doherty's *oeuvre*. Landmark films such as *Non-Specific Threat* and *Ghost Story* (shown respectively at the 2005 and 2007 Venice Biennale exhibitions) crucially centre on subjects associated

Non-Specific Threat, 2004 (video still)



là. La distinzione – il confine – tra questi due soggetti non è certa; ma ascoltando le loro storie ellittiche possiamo riconoscere, nelle diverse inflessioni delle voci e nella marcata variazione degli accenti, prove di passati divergenti, di storie differenti di identità e appartenenza. Ovunque ci porti *Where / Dove* – qualunque sia, precisamente, questa zona di confine – siamo spinti a percepire, anche, l'importanza dell'altrove. Questa doppia modalità di affrontare la dislocazione contemporanea – *Where / Dove* è una riflessione narrativa sia sulla dolorosa memoria dei *Troubles* sia sulla traumatica situazione attuale dei rifugiati – è diventata una caratteristica essenziale dell'opera di Doherty. Pietre miliari come *Non-Specific Threat* e *Ghost Story* (mostrati alla Biennale di Venezia del 2005 il primo e del 2007 il secondo) si focalizzano in modo decisivo sui temi legati ai duri e prolungati effetti dei *Troubles*: nel primo, un uomo minaccioso, con la testa rasata, viene esaminato come un generico e inquietante 'altro'; nel secondo, un narratore che non vediamo, angosciato, riflette sugli spettri persistenti di un passato violento, mentre la macchina da presa perlustra strade deserte ai margini della città. Entrambe le opere, tuttavia, puntano al di là dei confini della politica e della storia irlandese, alludono ad altri conflitti globali, a crisi politiche e situazioni esistenziali. Con il tempo, i film e le fotografie di Doherty hanno reso più esplicite queste connessioni implicite. Sempre di più, c'è uno sforzo scrupoloso e cosciente di trovare intersezioni tra un terreno – reale o immaginato – e un altro.

Sotto questo aspetto – pensando a come l'arte di Doherty trascenda i confini locali – potrebbe essere utile pensare a *Where / Dove* come a una sorta di seguito dell'installazione a due schermi *Home*, del 2016, ritratto onirico e malinconico di alcuni

with the punishing, dragged-out aftermath of the Troubles: in the former, a menacing, skinhead male is studied as a generic, discomfiting model of the antagonistic 'other'; in the latter, an anguished, unseen narrator reflects on lingering spectres of a violent past as the camera patrols empty, edge-city pathways. Both pieces, nevertheless, gesture beyond the boundaries of Irish politics and history, hinting at other global conflicts, political crises and existential predicaments. Over time, Doherty's films and photographs have made such implicit connections more explicit. Increasingly, there is a self-conscious, scrupulous effort to find crossover points between one terrain – real or imagined – and another.

In this regard – thinking of ways that Doherty's art transcends local borders – *Where / Dove* might be usefully understood as a loose sequel to the two-screen installation *Home* from 2016: an oneiric and melancholic portrayal of moments in the solitary life of an unnamed man wandering the streets of an unnamed city. Drawing on a recognisable formal vocabulary – those modes of framing, editing, pacing and presenting images that Doherty first cultivated in the context of Northern Ireland's cultural and political tensions – and incorporating compositional echoes of earlier Irish-set works, the content of *Home* was nonetheless determined by events overseas: developed for an exhibition in Germany and realised in cautious response to that country's momentous opening of borders to Syrian (and other) refugees, *Home* brings together, on back-to-back screens, two complementary sequences. In one, the young, male protagonist is mostly mobile: drifting in a dejected trance, sleepwalking through an unknown city. In the other, he is static:



momenti della vita solitaria di un uomo senza nome che vaga per le strade di una città senza nome. Anche se attinge a un vocabolario formale riconoscibile – le modalità di inquadrare, tagliare, montare e presentare le immagini sono quelle che Doherty ha iniziato a elaborare nel contesto delle tensioni politiche e culturali dell'Irlanda del Nord – e incorpora echi compositivi che rimandano alle prime opere ambientate in Irlanda, il contenuto di *Home* è determinato da eventi stranieri: l'opera è stata infatti concepita per una mostra in Germania e realizzata come cauta reazione all'apertura temporanea dei confini tedeschi ai profughi provenienti dalla Siria (e non solo). *Home* unisce, su due schermi rivolti in direzioni opposte, due sequenze complementari. In una, il protagonista, un giovane uomo, è per lo più in movimento: vagando in una trance sconsolata, cammina come un sonnambulo per una città sconosciuta. Nell'altra, è fermo: ha trovato un riparo momentaneo sotto a un ponte di cemento screziato e solenne. Lì, da solo, inscena un rituale curioso e solenne. Dallo zaino che indossa – che a quanto sembra contiene tutti i suoi beni materiali – estrae lentamente e con cura, una dopo l'altra, una serie di pietre: rocce lisce, grandi come pagnotte. Ciascuna viene accarezzata come se fosse una reliquia rara e preziosa, poi disposta con le altre fino a creare un piccolo cumulo ordinato, accanto al quale il giovane stremato si sdraia per riposare. Le pietre sono, di certo, ricordi preziosi della sua casa: umili memorie di una vita e di un paesaggio ora perduti. Ma se così è, allora sono anche uno strano tipo di ricordo, che spezza la schiena: un fardello pesante da portarsi dietro, sempre e ovunque. In questo posto freddo e inospitale, quegli oggetti diventano ambigui totem di sicurezza e stabilità: residui duri e reali di un'altra terra, connessioni pesanti,

finding temporary shelter in the graffiti-streaked space beneath a concrete bridge. There, alone, he enacts a strange, solemn ritual. From the backpack he carries – the container, it seems, of all his worldly possessions – he slowly and carefully takes out, one after another, a series of stones: smooth rocks, the size of bread rolls. Each is caressed as if a rare and precious relic, then placed with the others to create a small, neat pile – beside which the exhausted youth lies down and rests. The stones are, surely, cherished mementos of home: modest reminders, maybe, of a life and landscape now lost. But, if so, they are also bizarrely back-breaking keepsakes: a heavy load to be taken everywhere, at all times. In this cold, comfortless place, these objects become ambiguous totems of certainty and stability: hard, real remnants of another land, weighty connections, material and symbolic, to an inaccessible elsewhere.

The displaced hero of *Home* is differently visible on two separate screens, rootlessly dwelling in two versions of the same world. In these parallel realities, he comes and goes, appears and disappears. He is both a consistent and inconsistent presence. He has assumed – to recall one description of the border in Ireland – a kind of a “flickering existence.” His precarious situation requires him to negotiate between constraint and freedom, between real and imagined places, between the heaviness of the past and the dizzying lightness of an uncertain present. But he also confronts, in a startling, anachronistic way, another daunting and unanticipated future: our present. Before he touches his treasured stones, the young man – this anonymous character from a 2016 artwork – assiduously sanitizes his hands. It is an act intended to protect and conserve these perfect, unblemished

materiali e simboliche, con un altrove inaccessibile.

Possiamo vedere l'eroe sfolato di *Home* in modi diversi su due schermi separati, vivere privo di radici in due versioni dello stesso mondo. In queste realtà parallele, lui c'è e non c'è, compare e scompare. È una presenza al tempo stesso coerente e incoerente. Ha raggiunto – per richiamare una descrizione del confine irlandese – una specie di “esistenza intermittente”. La sua situazione precaria gli richiede di mediare tra i vincoli e la libertà, tra i luoghi reali e quelli immaginati, tra la pesantezza del passato e la vertiginosa leggerezza di un presente incerto. Ma affronta anche, in un modo sorprendente e anacronistico, un altro futuro sconcertante e inaspettato: il nostro presente. Prima di toccare le sue preziose pietre, il giovane uomo – personaggio senza nome di un'opera del 2016 – si disinfetta le mani con cura. È un gesto con cui vuole proteggere e preservare questi ricordi di casa, perfetti e immacolati; ma nel 2020 lo leggiamo come un'azione di scottante attualità, uno scorcio premonitore, atemporale, del panico globale di adesso. Un momento della storia getta un ponte verso un altro. Emergono significati alternativi. Ci vengono ricordati degli stati di esistenza nuovamente regolamentati, nuovamente problematici. Per un caso, veniamo spinti a riflettere su nuove condizioni dello stare insieme – e dello stare lontani. Ci ritroviamo a pensare a dove siamo, adesso.

souvenirs of home – and yet it also registers, in 2020, as an instant of immediate, urgent contemporary relevance: an out-of-time, premonitory glimpse of our current global panic. One moment in recent history is bridged with another. Alternative meanings emerge. We are put in mind of newly restricted, newly troubled states of existence. We are, by chance, made to reflect on new conditions of being together with – and apart from – each other. We find ourselves thinking about where we are, now.

**OPERE
WORKS**



















Dead Pool I, 2011



Dead Pool II, 2011





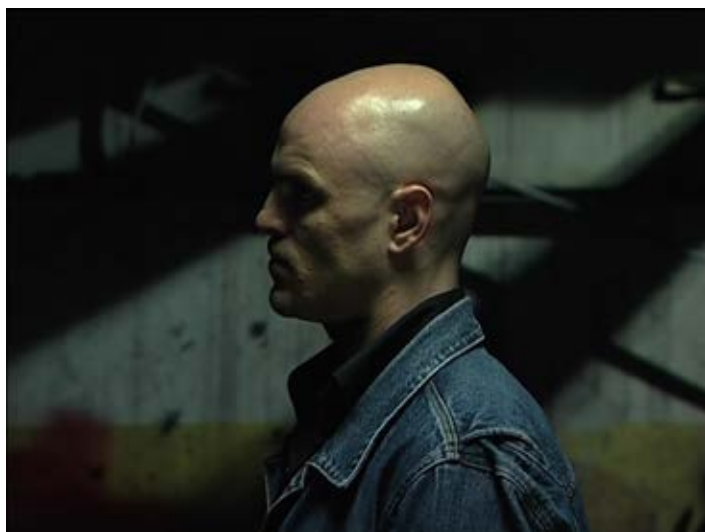
















Ghost Walk II, 2016



Ghost Walk III, 2016

















BETWEEN THE FUTURE AND THE PAST



BETWEEN DELUSIONS AND DREAMS













At The Border, Neutral Zone (Don't Look Back) Fabens, Texas, 2017



At the Border, In-Between (Tread Softly, Breathe Gently) Fabens, Texas, 2017











Adrift II, 2016



Adrift III, 2016





Where / Dove

La linea è stata assorbita nel paesaggio.
Ancora visibile sulla mappa ma più difficile da individuare a terra.
I contorni sono sfocati.

Persa nell'ingarbugliato sottobosco di erbacce e ricordi.

È ancora lì ma talvolta la sua esistenza sembra provenire dal distante passato.
Da un tempo lontano.
Qualcosa di immaginato.

Dimenticato ma ancora presente.
Come una vecchia ferita.
Un livido, sbiadito ma ancora doloroso al tatto.

*Mi nascondo.
In piena vista eppure invisibile.*

*Nell'ombra.
Fuori dalla vista.*

*Non mi vedi.
Sono qui ma non mi vedi.*

*Mi attraversi, mi oltrepassi, con lo sguardo.
Scegli di non vedermi.
Mi cancelli.*

*Non sono parte della narrazione.
Né parte della tua vita.*

Camminavo spesso dalla città al confine.
Da solo.
In apprensione.
Cosciente di ciò che non potevo vedere, e di essere visto.
Punti ciechi.

Una presenza percepita.
Un fruscio tra le foglie.
Altri passi.

Tradimenti.
Sparizioni.
Segreti.
Vecchie accuse.
Rappresaglie.

*Non ci sono più certezze.
Non so più cosa sia reale e cosa finzione.*

*Sono diventato una persona ombra.
Vivo ai margini.*

The line has become absorbed into the landscape.
Still visible on the map but harder to pinpoint on the ground.
The edges softened.

Lost in the tangled undergrowth of weeds and memory.

It's still there but at times its existence feels like something from the distant past.
Something from a long time ago.
Something imagined.

Forgotten but still present.
Like an old injury.
A bruise, faded but still sore to the touch.

*I'm hiding.
In plain sight but invisible.*

*In the shadows.
Out of sight.*

*You don't see me.
I'm here but you don't see me.*

*You look through me, past me.
You choose not to see me.
You erase me.*

*I'm not part of the narrative.
Not part of your life.*

I used to walk from the city to the border.
Alone.
Apprehensive.
Conscious of what I couldn't see, and of being seen.
Blind spots.

A sensed presence.
A rustling among the trees.
Other footsteps.

Betrayals.
Disappearances.
Secrets.
Old accusations.
Reprisals.

*There are no more certainties.
I no longer know what is real and what is fiction.*

*I have become a shadow person.
I live on the margins.*

*Un fantasma transitorio.
Che vaga senza sosta nello spazio indistinto tra la notte e il giorno.*

C'è chi dice che si impara a conviverci.
La perdita di libertà.
La sensazione di essere limitato, di non essere libero di andare e venire come si vorrebbe.

Lungo il confine tutti conoscono tutti.
Qualcuno tiene d'occhio la strada.
In guardia.

Attento a cogliere la presenza di uno straniero.
Qualsiasi intrusione indesiderata.

“Non sei di qui, vero?”
“Cosa ci fai da queste parti?”

*Sono svanito.
Scomparso per la famiglia e gli amici.
Non so se loro sono vivi o morti.
Non sanno che io sono ancora vivo.
La tortura dell'assenza.
L'incertezza.*

*Esisto in un costante stato di transizione.
Di non esistenza.
Nel mezzo.*

*Come si negozia un confine?
Un labirinto.
Non so dove si inizia, né dove si finisce.*

*Vivo con un senso di terrore, di qualcosa intrinsecamente instabile.
Qualcosa che cede, che mi scivola tra le dita.*

La strada era una distesa di buche.
Divelta e seminata di spuntoni metallici arrugginiti.
Una specie di improvvisazione.
Impraticabile.
Invasa dalla vegetazione.
Non approvata.

*Un album con piccole fotografie a colori.
Frammenti di immagini.
Colori, forme.
La via dove abitavo.
L'angolo di una stanza.
L'ombra del fotografo.
Un motivo astratto sul vestito di mia madre.
I suoi occhiali da sole preferiti.*

*A transitional ghost.
Endlessly wandering in the indistinct space between night and day.*

People say you learn to live with it.
The loss of freedom.
The feeling of being constrained, not being able to come and go as you please.

Along the border everybody knows everybody else.
Men keep an eye on the road.
Watchful.

Alert to the presence of a stranger.
Any unwanted intrusion.

“You're not from around here?”
“What brings you out this way?”

*I have vanished.
Lost to my family and friends.
I don't know if they are alive or dead.
They don't know that I am still alive.
The torture of absence.
The uncertainty.*

*I exist in a constant state of transition.
A non-existence.
In-between.*

*How to negotiate a border?
A labyrinth.
I don't know where to begin, or where to end.*

*I live with a sense of dread, of something inherently unstable.
Something falling away, slipping between my fingers.*

The road was cratered.
Blown up and planted with rusting metal spikes.
An improvisation of sorts.
Impassable.
Overgrown.
Unapproved.

*An album of small colour photographs.
Fragments of images.
Colours, shapes.
The street where I lived.
The corner of a room.
The shadow of the photographer.
An abstract pattern on my mother's dress.
Her favourite sunglasses.*

Mio padre, sempre col completo.
Che saluta con la mano.
I miei fratelli e le mie sorelle.
Seduti su un tappeto.
Sorridenti nella luce calda del sole.

My father, always in a suit.
Waving.
My brothers and sisters.
Sitting on a rug.
Smiling in the warm sunshine.

Le mie notti sono diventate sempre più tormentate.
Il sonno disturbato.
Dal vivido sognare i morti.

My nights have become increasingly disrupted.
My sleep disturbed.
Dreaming vividly of the dead.

Guardo una pozza di acqua scura.
I lati ripidi mostrano le tracce del taglio della torba.
Incisioni nette, rettangolari, nella soffice torba.
Intrisa d'acqua.
Mentre la osservo, l'acqua marrone comincia a ritirarsi.
Distinguo i contorni di una figura sul fondo della pozza.

I'm looking into a pool of dark water.
The steep sides bear the traces of turf cutting.
Sharp, rectangular incisions in the soft peat.
Waterlogged.
As I stare into the brown water it begins to drain away.
I can make out the contours of a figure resting at the bottom of the pool.

A questo punto mi sveglio.
Come se non riuscissi più a sopportarne la vista.

I wake myself up at this point.
As If I can't bear to look any more.

Mi sono accorto dei varchi e delle buche nelle siepi che delineano il confine.
Prove di intrusione, anche se non ho mai visto un animale che si infilava o fuoriusciva da queste buche.
Si muovono piano, cauti.
Di notte.
Il silenzio rotto soltanto dai rumori di un corpo che si muove sul terreno bagnato.
Che passa attraverso gli stretti varchi.

I have become aware of gaps and holes in the hedgerows that delineate the border.
Evidence of burrowing, but I have never seen any animals entering or emerging from these holes.
They move quietly, cautiously.
By night.
The silence broken only by the sounds of a body moving across the wet ground.
Squeezing through the narrow gaps.

Cerco di non pensare a certe cose.
Cerco di non vivere nel passato.

I try not to think about certain things.
I try not to live in the past.

I ricordi uccidono.

Memories are killing.

Mi accorgo dei piccoli dettagli, il colore e la consistenza delle cose.
La trama del tessuto della sua giacca. Le macchioline azzurre e verdi.
Un paio di scarpe, le punte scorticate, i tacchi consumati, la pelle screpolata e secca.

I see the small details, the colour and texture of things.
The weave of the fabric of his jacket. The flecks of blue and green.
A pair of shoes, scuffed toecaps, worn down at the heel, the leather cracked and dry.

La prossimità dell'incubo.

The nightmare closeness.

In un mio sogno ricorrente sono sottoterra che scavo un tunnel.
Dentro il buio, l'abbraccio umido dell'umida terra.
Stretto.
Rassicurante.

I have a recurrent dream that I am underground, digging a tunnel.
Within the dark, musty embrace of the moist earth.
Enclosed.
Secure.

Oltre ogni confine.
Nessuna linea di demarcazione.
Indefinito.

Beyond any boundary.
No dividing line.
Indeterminate.

Ho scavato un complesso sistema di tunnel che posso usare per fuggire.
Per sparire.

I have excavated a complex system of tunnels that I can use to escape.
To disappear.

In silenzio, inosservato.
Per andarmene.
Strisciando, lentamente, centimetro dopo centimetro.
Altrove.
Verso un posto sicuro.
Un posto dove posso camminare senza ostacoli.
Dove posso parlare.
Dove posso respirare.
Dove posso essere libero.

Silently, unseen.
To get out.
Crawling, slowly, inch by inch.
To somewhere else.
To a place of safety.
A place where I can walk unhindered.
Where I can talk.
Where I can breathe.
Where I can be free.

Come ho fatto a dimenticare?
Come ho fatto a dimenticare completamente cose che ora sembrano così presenti e reali?

How could I have forgotten?
How could I have completely forgotten things that now feel so present, so real?

Certi giorni non sono in grado di ricordare che ho superato tutto questo.
Come se non fosse mai esistito.

Some days I find myself unable to recall having lived through it all.
As if it had never happened.

Mi sento come se avessi smesso di esistere... come se mi fossi dissolto.
Perso... oltre l'immaginazione... oltre i sogni.

I feel as if I have ceased to exist... as if I have vanished.
Lost... beyond imagination... beyond dreams.

Notti... senza luna, senza stelle.
L'oscurità che travolge.
Nero pece.

Nights... without moon, without stars.
All engulfing darkness.
Pitch Black.

I rimpianti mi girano attorno in un sussurro.

Regrets drift about me in a whisper.

Certe notti, quando sono troppo stanco per dormire, cammino per le strade.
Vigile, insonne.
Irrequieto.
Sto a guardare e aspetto che sorga il sole.
Rabbrividisco nel vento improvviso.

Some nights, when I am too exhausted to sleep, I walk the roads.
Alert, sleepless.
Restless.
I watch and wait for the rising sun.
I shudder in the sudden wind.

Incapace di proseguire o di tornare indietro.
Né dentro né fuori.
Né qui né lì.

Unable to move forward or to go back.
Neither inside nor outside.
Neither here nor there.

Va tutto in pezzi.
Presto solo i preclusi e gli interdetti vivranno qui.

Things are falling apart.
Soon only the prohibited and the forbidden will live here.

Le cose cominciano, le cose finiscono, le cose ricominciano.
Certe cose non cambiano mai.

Things begin, things end, things begin again.
Some things never change.



ELENCO DELLE OPERE LIST OF WORKS

[FMAV]
opera in mostra presso / *work on display at*
Fondazione Modena Arti Visive, Modena

[UM]
opera in mostra presso / work on display at
Ulster Museum, Belfast

p. 47
Derry, 1985, 2012
 Stampa ai pigmenti da archivio, 40 x 54 cm
 Archival pigment print, 40 x 54 cm
 Collezione Fondazione di Modena - Fondazione Modena Arti Visive
 [FMAV]

p. 49

The Blue Skies of Ulster, 1986

Fotografia in bianco e nero con testo, 46 x 152 cm, in cornice

Black and white photograph with text, 46 x 152 cm, framed

Courtesy of Artworking Collection, Dublin

[UM]

p. 51
The Walls, 1987
Fotografia in bianco e nero con testo, 61 x 152,5 cm, in cornice
Black and white photograph with text, 61 x 152.5 cm, framed
Collection Irish Museum of Modern Art, Dublin
Donation, the Artist
[UM]

pp. 52-53
Blackspot, 1997
 Installazione video a canale singolo, colore, durata 30'
 Single screen installation, colour, duration 30'
 Courtesy of the artist and Matt's Gallery, London
 [UM]

pp. 54-55
Protecting/Invading, 1987
 Due fotografie in bianco e nero con testo montate su alluminio,
 122 x 183 cm ciascuna, in cornice
 Two black and white photographs with text mounted on aluminium,
 122 x 183 cm each, framed
 Collection Irish Museum of Modern Art, Dublin
 [UM]

p. 57
HOARFROST Unapproved Border Crossing, 1991-2012
Fotografia in bianco e nero montata su alluminio, 122 x 183 cm

Black and white photograph mounted on aluminium, 122 x 183 cm
 Courtesy of Kerlin Gallery, Dublin
 [FMAV, UM]

pp. 58-61
Buried, 2009
 Installazione video a canale singolo, colore, con suono, durata 8'
 Single screen installation, colour, sound, duration 8'
 Courtesy of the IWM (Imperial War Museums) and Wolverhampton
 Art Gallery. Purchased with assistance from the Art Fund
 [FMV, UM]

p. 62
Dead Pool I, 2011
 Stampa cromogenica montata su alluminio, 122 x 152 cm
 C-print mounted on aluminium, 122 x 152 cm
 Courtesy of Kerlin Gallery, Dublin
 [FMAV, UM]

p. 63
Dead Pool II, 2011
Stampa cromogenica montata su alluminio, 122 x 152 cm
C-print mounted on aluminium, 122 x 152 cm
Courtesy of Kerlin Gallery, Dublin
[FMAV, UM]

p. 65
Rupture, 2011
Stampa cromogenica montata su alluminio, 122 x 152 cm
C-print mounted on aluminium, 122 x 152 cm
Courtesy of Kerlin Gallery, Dublin
[UM]

pp. 66-69
Ancient Ground, 2011
 Installazione video a canale singolo, colore, con suono, durata 8'
 Single screen installation, colour, sound, duration 8'
 Collection Irish Museum of Modern Art, Heritage Gift
 Long term loan to Dublin City Gallery The Hugh Lane
 [FMAV, UM]

p. 71
HEADLIGHTS Border Road at Dusk, 1993
Fotografia in bianco e nero montata su alluminio, 122 x 183 cm
Black and white photograph mounted on aluminium, 122 x 183 cm
Collezione Fondazione di Modena - Fondazione Modena Arti Visive
[FMAV, UM]

p. 72
Uncovering Evidence That The War Is Not Over I, 1995
Cibachrome montata su alluminio, 76,2 x 101,6 cm

Cibachrome mounted on aluminium, 76.2 x 101.6 cm
Courtesy of the artist
[UM]

p. 73
Uncovering Evidence That The War Is Not Over II, 1995
 Cibachrome montata su alluminio, 76,2 x 101,6 cm
 Cibachrome mounted on aluminium, 76.2 x 101.6 cm
 Courtesy of the artist
 [UM]

p. 75
Bullet Holes, 1995
 Cibachrome montata su alluminio, 76,2 x 101,6 cm
 Cibachrome mounted on aluminium 76.2 x 101.6 cm
 Courtesy of the artist
 [UM]

pp. 76-77
Small Act of Deception II, 1997
 Due cibachrome montate su alluminio, 122 x 183
 e 122 x 122 cm
 Two cibachromes mounted on aluminium, 122 x 183
 and 122 x 122 cm
 Courtesy of the artist
 [UM]

pp. 78-79
Non-Specific Threat, 2004
 Installazione video a canale singolo, colore, con suono, durata 7' 46"
 Single screen installation, colour, sound, duration 7' 46"
 Courtesy of the artist
 [FMAV, UM]

p. 81
Border Incident, 1994
Cibachrome montata su alluminio, 122 x 183 cm
Cibachrome mounted on aluminium, 122 x 183 cm
Collection Irish Museum of Modern Art, Dublin
[FMAV, UM]

p. 82
Ghost Walk II, 2016
 Stampa cromogenica montata su alluminio, 107,5 x 160,5 cm, in cornice
 C-print mounted on aluminium, 107.5 x 160.5 cm, framed
 Courtesy of Galerie Peter Kilchmann, Zürich
 [FMAV, UM]

p. 83
***Ghost Walk III*, 2016**
Stampa cromogenica montata su alluminio, 107,5 x 160,5 cm, in cornice

C-print mounted on aluminium, 107.5 x 160.5 cm, framed
 Courtesy of Galerie Peter Kilchmann, Zürich
 [UM]

pp. 84-87
***Ghost Story*, 2007**
 Installazione video a canale singolo, colore, con suono, durata 15'
 Single screen installation, colour, sound, duration 15'
 Ulster Museum Collection, National Museums NI
 Purchased with the aid of a grant from the Esme Mitchell Trust
 [FMAV, UM]

p. 89
Border Crossing, 1994
Stampa ai pigmenti da archivio, 32,5 x 43 cm, in cornice
Archival pigment print, 32.5 x 43 cm, framed
Courtesy of the artist
[UM]

p. 91
Unapproved Road II, 1995
 Cibachrome montata su alluminio, 122 x 183 cm
 Cibachrome mounted on aluminium, 122 x 183 cm
 Collection of Caoimhín Mac Giolla Léith, Dublin
 [FMAV, UM]

pp. 92-95
The Amnesiac, 2014
 Installazione video a canale singolo, colore, con suono surround 5.1,
 durata 10'
 Single screen installation, colour, 5.1 surround sound, duration 10'
 Courtesy of the artist, Alexander and Bonin, New York, Galería MPA
 Madrid, and Kerlin Gallery, Dublin
 [FMAV, UM]

p. 97
At The Border III (Trying To Forget The Past), 1995
 Cibachrome montata su alluminio, 122 x 183 cm
 Cibachrome mounted on aluminium, 122 x 183 cm
 Courtesy of the artist
 [UM]

pp. 98-99
Between
(Where the Roads Between Derry and Donegal Cross the Border), 2019
 Due stampe ai pigmenti montate su Dibond, 64 x 162 cm ciascuna,
 in cornice
 Two pigment prints mounted on Dibond, 64 x 162 cm each, framed
 Courtesy of Galerie Peter Kilchmann, Zürich
 [FMAV, UM]

p. 101
The Road Ahead, 1997
Cibachrome montata su alluminio, 122 x 183 cm
Cibachrome mounted on aluminium, 122 x 183 cm
Courtesy of Galerie Peter Kilchmann, Zürich
[FMAV, UM]

pp. 102-103
Remains, 2013
Installazione video a canale singolo, colore, con suono, durata 15'
Single screen installation, colour, sound, duration 15'
Collection Irish Museum of Modern Art, Dublin
Heritage Gift
[FMAV, UM]

pp. 104-105
Dreams of Security, Dreams of Infiltration, 2018
Due stampe ai pigmenti montate su Dibond, 107,5 x 160,5 cm, in cornice
Two pigment prints mounted on Dibond, 107.5 x 160.5 cm, framed
Courtesy of Kerlin Gallery, Dublin
[UM]

pp. 106-109
No Return, 2017
Installazione video a canale singolo, colore, con suono, durata 15'
Single screen installation, colour, sound, duration 15'
Courtesy of the artist and Alexander and Bonin, New York
[FMAV, UM]

p. 110
At The Border, Neutral Zone (Don't Look Back) Fabens, Texas, 2017
Stampa ai pigmenti montata su Dibond, 59 x 154 cm, in cornice
Pigment print mounted on Dibond, 59 x 154 cm, framed
Courtesy of Galerie Peter Kilchmann, Zürich
[UM]

p. 111
At the Border, In-Between (Walk Softly, Breathe Gently) Fabens, Texas, 2017
Stampa ai pigmenti montata su Dibond, 59 x 154 cm, in cornice
Pigment print mounted on Dibond, 59 x 154 cm, framed
Courtesy of Galerie Peter Kilchmann, Zürich
[FMAV, UM]

pp. 112-115
Segura, 2010
Installazione video a canale singolo, colore, con suono, durata 10'
Single screen video installation, colour, sound, duration 10'
Ulster Museum Collection, National Museums NI
[UM]

pp. 116-119
Home, 2016
Installazione video a due canali, colore, con suono, durata 6' 30"
Two channels video installation, colour, sound, duration 6' 30"
Courtesy of the artist and Galerie Peter Kilchmann, Zürich, Alexander and Bonin, New York, and Kerlin Gallery, Dublin
[FMAV, UM]

p. 120
Adrift II, 2016
Stampa ai pigmenti montata su alluminio, 110 x 163 cm, in cornice
Pigment print mounted on aluminium, 110 x 163 cm, framed
Courtesy of Galerie Peter Kilchmann, Zürich
[FMAV, UM]

p. 121
Adrift III, 2016
Stampa ai pigmenti montata su alluminio, 110 x 163 cm, in cornice
Pigment print mounted on aluminium, 110 x 163 cm, framed
Courtesy of Galerie Peter Kilchmann, Zürich
[FMAV, UM]

pp. 122-131
Where / Dove, 2020
Installazione video a due canali, colore, con suono, durata 15'
Two channels video installation, colour, sound, duration 15'
Collezione Fondazione di Modena - Fondazione Modena Arti Visive
Courtesy of Kerlin Gallery, Dublin, and Alexander and Bonin, New York
[FMAV, UM]

ALTRE OPERE
OTHER WORKS

p. 11
Fog Ice / Last Hours of Daylight, 1985
Due fotografie in bianco e nero con testo montate su alluminio, 122 x 183 cm ciascuna
Two black and white photographs with text mounted on aluminium, 122 x 183 cm each
Courtesy of the artist

p. 19
The Other Side, 1988
Fotografia in bianco e nero con testo montata su alluminio, 61 x 152 cm
Black and white photograph with text mounted on aluminium, 61 x 152 cm
Courtesy of the artist

p. 21
Against the Wall. Alleyway Used for Cover on January 30th, 1972, 1992/2013
Fotografia in bianco e nero montata su alluminio, 122 x 183 cm
Black and white photograph mounted on aluminium, 122 x 183 cm
Collezione Fondazione di Modena - Fondazione Modena Arti Visive

p. 23
The Outskirts, 1994
Cibachrome montata su alluminio, 122 x 183 cm
Cibachrome mounted on aluminium, 122 x 183 cm
Courtesy of the artist

p. 25
Disturbance, 2011
Stampa cromogenica montata su alluminio, 122 x 152 cm
C-print mounted on aluminium, 122 x 152 cm
Courtesy of the artist

p. 33
Border Road II, 1994
Cibachrome montata su alluminio, 122 x 183 cm
Cibachrome mounted on aluminium, 122 x 183 cm
Courtesy of the artist

p. 35
Loose Ends, 2016
Installazione video a due canali, colore, con suono surround 5.1, durata 18'
Two channels video installation, colour, 5.1 surround sound, duration 18'
Courtesy of the artist, Matt's Gallery, London, and Kerlin Gallery, Dublin

Willie Doherty (1959, Derry, Irlanda del Nord) è fin dagli anni Ottanta un pioniere nel campo della fotografia e delle videoinstallazioni. Le sue opere, dalla forte seduzione e visivamente disorientanti al tempo stesso, nascono come reazioni a specifici luoghi (spesso ambientazioni isolate; posti, sospettiamo, dal passato tormentato), per evolvere in complesse riflessioni sul modo in cui osserviamo luoghi simili – o su come si possano raccontare le loro storie nascoste.

Il principale punto di riferimento geografico di Doherty lungo tutta la sua straordinaria, trentennale carriera è sempre stata la città natale, Derry – una città notoriamente definita e delimitata dalle tragiche divisioni dei *Troubles* nordirlandesi. Dalle prime opere concettuali che univano testo e immagini – incentrate sull'impossibilità di stabilire una qualsiasi prospettiva 'oggettiva' su questo territorio, segnato dalla segregazione settaria e dalla sorveglianza militare –, fino ai dittici e alle opere seriali filmiche e fotografiche che mettono in conflitto tra di loro punti di vista contraddittori, Doherty non ha mai smesso di occuparsi di Derry, sia come fonte di ispirazione sia come soggetto, rivisitando e rivedendo ripetutamente da posizioni alternative questi luoghi familiari.

Since the 1980s, Willie Doherty (1959, Derry, Northern Ireland) has been a pioneering figure in contemporary art film and photography. At once highly seductive and visually disorientating, Doherty's artworks tend to begin as responses to specific terrains (most often mysterious isolated settings; places, we suspect, with a troubled past) and evolve as complex reflections on how we look at such locations – or on what stories might be told about their hidden histories.

The primary point of geographical reference for Doherty during the three decades of his remarkable career has been his native city of Derry – a city famously defined and demarcated according to the traumatic divisions of the Northern Ireland Troubles. From early conceptual photo-text works – focusing on the impossibility of establishing any 'objective' perspective on this territory of sectarian segregation and military surveillance – to diptych and serial works in film and photography that set contradictory points of view against each other, Doherty has returned again and again to Derry as source and subject, revisiting and re-viewing familiar places from alternative positions.

2020
ENDLESS, Kerlin Gallery, Dublin, online viewing room; Alexander and Bonin, New York; Galerie Peter Kilchmann, Zürich

2018
Remains, Regional Cultural Centre, Letterkenny
Unquiet, Galeria Moises Perez de Albeniz, Madrid

2017
Home, Galerie Peter Kilchmann, Zürich
Remains, Art Sonje, Seoul
Loose Ends, Matt's Gallery, London
No Return, Alexander and Bonin, New York

2016
Small Acts of Deception, Matt's Gallery+Blackrock, Cross Barn, Aylburton
Passage, Alexander and Bonin, New York
Loose Ends, Kerlin Gallery, Dublin; Regional Cultural Centre, Letterkenny
Willie Doherty – Home, Villa Merkel, Galerien der Stadt Esslingen

2015
Again and Again, CAM – Fundação Gulbenkian, Lisbon

2014
The Amnesiac and other recent video and photographic works, Alexander and Bonin, New York
Willie Doherty, UNSEEN, DePont Museum, Tilburg
The Amnesiac, Galeria Moises Perez de Albeniz, Madrid
Remains, Kerlin Gallery, Dublin

2013
Willie Doherty, UNSEEN, City Factory Gallery, Derry
Secretion, Irish Museum of Modern Art, Dublin
Without Trace, Galerie Peter Kilchmann, Zürich

2012
One Place Twice, photo/text/85/92, Alexander and Bonin, New York
One Place Twice, photo/text/85/92, Matt's Gallery, London
Disturbance, Towner Gallery, Eastbourne
Lapse, Kerlin Gallery, Dublin
Secretion, SMK Statens Museum for Kunst, Copenhagen

2011
Buried, Wolverhampton Art Gallery, Wolverhampton
Traces, The Speed Art Museum, Louisville, KY
Disturbance, Dublin City Gallery, The Hugh Lane, Dublin

2010
Unfinished, Galería Moisés Pérez de Albéniz, Pamplona
Lack, Alexander and Bonin, New York

2009
Buried, Glynn Vivian Gallery, Swansea
Passages, Prefix Photo, Toronto
Requisite Distance, Dallas Museum of Art, Dallas
Buried, The Fruitmarket Gallery, Edinburgh
Three Potential Endings, Galerie Peter Kilchmann, Zürich

2008
Willie Doherty, Void, Derry
Willie Doherty, The Third Space, Belfast
The Visitor, The Douglas Hyde Gallery, Trinity College, Dublin
Replays: Selected video works 1994-2007, Matt's Gallery, London

2007
Ghost Story, Northern Ireland Pavillon, 52nd Venice Biennale, Venice
Willie Doherty, Stories, Stadische Galerie im Lembachaus und Kunstbau, Munich
Willie Doherty, Kunstverein in Hamburg
Passage, Alexander and Bonin, New York

2006
Empty, Galerie Peter Kilchmann, Zürich, Kerlin Gallery, Dublin
Out of Position, Laboratorio Arte Alameda, Mexico City

2005
Apparatus, Galerie Nordenhake, Berlin
Apparatus, Galeria Pepe Cobo, Madrid
Willie Doherty, Museum of Contemporary Art, Belgrade

2004
Non-Specific Threat, Alexander and Bonin, New York
Non-Specific Threat, Galerie Peter Kilchmann, Zürich

2003
Willie Doherty, De Appel, Amsterdam

2002
False Memory, Irish Museum of Modern Art, Dublin
Unknown Male Subject, Kerlin Gallery, Dublin
Retraces, Matt's Gallery, London

2001
How It Was/Double Take, Ormeau Baths Gallery, Belfast
Extracts from a File, Alexander and Bonin, New York

COLLETTIVE SELEZIONATE
SELECTED GROUP EXHIBITIONS

2000
Extracts from a File, Galerie Peter Kilchmann, Zürich
Extracts from a File, daad-Galerie, Berlin
Extracts from a File, Gesellschaft für Aktuelle Kunst, Bremen
Extracts from a File, Kerlin Gallery, Dublin

1999
Dark Stains, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastian
Willie Doherty - new photographs and video, Alexander and Bonin, New York
Same Old Story, Firstsite, Colchester
Somewhere Else, Museum of Modern Art, Oxford
True Nature, The Renaissance Society, Chicago

1998
Willie Doherty, Galerie Jennifer Flay, Paris
Willie Doherty, Emi Fontana, Milan
Somewhere Else, Tate Gallery, Liverpool
Same Old Story, Le Magasin, Centre National D'Art Contemporain, Grenoble
Willie Doherty, Angles Gallery, Los Angeles

1997
Willie Doherty, Galerie Peter Kilchmann, Zürich
Same Old Story, Matt's Gallery, London
Same Old Story, Gymnasium Gallery, Berwick Firstsite, Colchester
Willie Doherty, Kerlin Gallery, Dublin
Willie Doherty, Françoise Knabe, Frankfurt a/M
The Only Good One is a Dead One, Edmonton Art Gallery, Edmonton, Alberta
The Only Good One is a Dead One, Mendel Art Gallery, Saskatoon
The Only Good One is a Dead One, Art Gallery of Windsor, Windsor
The Only Good One is a Dead One, Art Gallery of Ontario, Toronto

1996
In the Dark. Projected Works by Willie Doherty, Kunsthalle Bern, Bern
In the Dark. Projected Works by Willie Doherty, Kunstverein München
Willie Doherty, Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris
Willie Doherty, Alexander and Bonin, New York
The Only Good One is a Dead One, Gulbenkian Foundation, Lisbon
Willie Doherty, Galleria Emi Fontana, Milan

1995
Willie Doherty, Kerlin Gallery, Dublin
Willie Doherty, Galerie Peter Kilchmann, Zürich
Willie Doherty, Galerie Jennifer Flay, Paris

1994
At the End of the Day, British School at Rome, Rome
The Only Good is a Dead One, Grey Art Gallery, New York

1993
The Only Good is a Dead One, Matt's Gallery, London
Willie Doherty, Galerie Jennifer Flay, Paris
They're All the Same, Center for Contemporary Art, Ujazdowski Castel, Warsaw
30th January 1972, Douglas Hyde Gallery, Dublin

1992
Willie Doherty, Galerie Peter Kilchmann, Zürich
Willie Doherty, Tom Cugliani Gallery, New York
Willie Doherty, Oliver Dowling Gallery, Dublin

1991
Willie Doherty, Tom Cugliani Gallery, New York
Willie Doherty, Galerie Giovanna Minelli, Paris
Kunst Europa, Six Irishmen, Kunstverein Schwetzingen
Unknown Depths, John Hansard Gallery, Southampton; Angel Row Gallery, Nottingham; ICA, London

1990
Unknown Depths, Fotogallery, Cardiff; Third Eye Center, Glasgow; Orchard Gallery, Derry
Imagined Truths, Oliver Dowling Gallery, Dublin
Same Difference, Matt's Gallery, London

1988
Two Photoworks, Third Eye Center, Glasgow
Colourworks, Oliver Dowling Gallery, Dublin

1987
The Town of Derry, Photoworks, Art & Research Exchange, Belfast

1986
Photoworks, Oliver Dowling Gallery, Dublin
Stone Upon Stone, Redemption!, Derry

1982
Siren, an installation, Art & Research Exchange, Belfast
Collages, Orchard Gallery, Derry

1980
Installation, Orchard Gallery, Derry

2019
The Other Side, Dortmunder U, Dortmund
Walking Through Walls, Gropius Bau, Berlin
Crossing Line, Constructing Home: Displacement and Belonging in Contemporary Art, Harvard Art Museums, Cambridge, MA
How the Light Gets in. Migration in Contemporary Art, Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, Ithaca
Shadowplay, Kerlin Gallery, Dublin
Political Affairs, Hamburger Kunstverein, Hamburg
21st Century Ireland in 21 Artworks, Glebe Gallery, Churchill, Donegal
Borderlines, The Edge, University of Bath, Bath
Shaping Ireland: Landscapes in Irish Art, National Gallery of Ireland, Dublin
Opened Ground, Void, Derry
Borderlines, Talbot Rice Gallery, Edinburgh

2018
FRONT International, An American City, Cleveland
I'm a Believer, Lenbachaus, Munich

2017
Outposts, Glucksman Gallery, Cork
Willie Doherty, Mona Hatoum, Rita McBride, Alexander and Bonin, New York
Truth: 24 frames per second, Dallas Museum of Art, Dallas
So it is, Mattress Factory Museum, Pittsburgh
Shifting Realities, Fondazione MAST, Bologna
10 Years Ols, Fondazione Fotografia, Modena

2016
Periodaical Review 2016, PallasProjects/Studios, Dublin
The Crawford at the Castle, The State Apartment Galleries, Dublin Castle, Dublin
IMMA Collection: A Decade, Irish Museum of Modern Art, Dublin
The New Past: Irish Art from 1800 to 2016, The Ulster Museum, Belfast

2015
The Margulies collection at the WAREhOUSE, Miami
Contemporary Photography from Northwest Europe, Fondazione Fotografia Modena, Modena
Panopticon, Utah Museum of Contemporary Art, Salt Lake City
Invisible Violence, Salzburger Kunstverein, Salzburg
Longing for Happier Times, Kröller-Müller Museum, Otterlo

2014
New Art New Nature, Ulster Museum, Belfast
Invisible Violence, Artium, Vitoria
Punctum, an exhibition (on photography), Salzburger Kunstverein, Salzburg
Catalyst; Contemporary Art and War, The Imperial War Museum North, Manchester

Golden Years: Huis Marseille Collection, Huis Marseille Museum for Photography, Amsterdam
Keywords, INIVA Institute of International Visual Arts, London
Invisible Violence, Museum of Contemporary Art, Belgrade
Helsinki Photography Biennial, Helsinki

2013
Picturing Derry, City Factory Gallery, Derry
Colección Helga de Alvear - The Art of the Present, Centro Cibeles de Cultura y Ciudadanía, Madrid
Northern Ireland: 30 Years of Photography, MAC, Belfast exposed, Belfast
Concrete-Photography and Architecture, Fotomuseum Winterthur, Winterthur
Border Cultures: Part One (homes, land), Art Gallery of Windsor, Windsor
Changing States: Contemporary Irish Art, BOZAR, Brussels
Looking At The View, Tate Britain, London
Secretion, Permanent collection, Neue Galerie, Kassel

2012
Stimuli, Alexander and Bonin, New York
OC Collection, Orange County Museum of Art, Santa Ana
dOCUMENTA 13, Kassel

2011
Dublin Contemporary: A Terrible Beauty, Earlsfort Terrace, Dublin
Aschemünder, Sammlung Goetz im Haus der Kunst, Haus der Kunst, Munich
Moving Portraits, De La Warr Pavilion, Bexhill-on-Sea
ANGRY, Young and Radical, Nederlands Fotomuseum, Rotterdam

2010
Manifesta 8, Murcia, Spain
THE LAND BETWEEN US, place, power & dislocation, Whitworth Art Gallery, Manchester
Buried, Rothe House, Kilkenny Arts Festival, Kilkenny
Willie Doherty, Victor Grippo, Sylvia Plimack Mangold, Alexander and Bonin, New York
A New Order, Works from the Collection, Ulster Museum, Belfast
A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Fear and Terror, Galleria Gentili, Prato

2009
Terror and the Sublime: Art in an Age of Anxiety, Crawford Art Gallery, Cork
Archiving Place and Time, Holden Gallery, Manchester; Millennium Court Art Centre, Portadown; Wolverhampton Art Gallery, Wolverhampton
EV+A, 2009, Reading the City, Limerick City Gallery of Art, Limerick
Pequena historia da Fotografia, CGAC, Santiago de Compostela

2008

Fifty Percent Solitude, Kerlin Gallery, Dublin
Nature, Space and Time, Recent Acquisitions, Kroller Muller Museum, Otterlo
Venice in Belfast, Works by Willie Doherty and Gerard Byrne, The Golden Thread Gallery, Belfast
Peripheral Vision and Collective Body, Museion, Museum of Modern and Contemporary Art, Bolzano
The Morning After. Videoarbeiten der Sammlung Goetz, Weserburg Museum für Moderne Kunst, Bremen
Stay alive till 95, Alexander and Bonin, New York
Venice at Farmleigh: Works by Willie Doherty and Gerard Byrne from the Venice Biennale, Farmleigh Gallery, Phoenix Park, Dublin
On the Margins, Mildred Lane Kemper Art Museum, Washington University, Saint Louis, MO

2007

GOING STAYING, Movement, Body, Place in Contemporary Art, Kunstmuseum, Bonn
Speed 3, IVAM, Valencia
Turbulence, 3rd Auckland Triennale

2006

Re: Location, Alexander and Bonin, New York
Reprocessing Reality, P.S.1, New York
Image War: Contesting Images of Political Conflict, Whitney Museum Independent Study Program, The Art Gallery of The Graduate Center, Cuny, New York
ARS 06, Kiasma Museum of Contemporary Art, Helsinki

2005

The Experience of Art, Italian Pavilion, 51st Venice Biennale, Venice
The Shadow, Vestsjaellands Kunstmuseum, Soro
Non-Stop, Kunstverein Wolfsburg, Wolfsburg
Reprocessing Reality, Château du Nyon, Nyon
Faces in the Crowd, Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, Turin
Format 05, Q Gallery, Derby
Slideshow, Baltimore Museum of Art, Baltimore

2004

Faces in the Crowd: The Modern Figure and Avant-Garde Realism, Whitechapel Gallery, London
Dwellen, Charlottenburg Exhibition Hall, Copenhagen
Glocal: Apuntes para Videopresentaciones de lo global y lo local, Galeria Moisés de Albéniz, Pamplona
Recherche entdeckt! 6. Internationale Foto-Triennale, Esslingen
3rd Berlin Biennial for Contemporary Art, Berlin

2003

Cambio de Valores, Espai d'Art Contemporani de Castello, Castello

The Turner Prize 2003, Tate Gallery, London
Moving Pictures, Guggenheim Museum Bilbao, Bilbao
Poetic Justice, 8th International Istanbul Biennial, Istanbul
Site Specific, Museum of Contemporary Art, Chicago
Imperfect Marriages, Galleria Emi Fontana, Milan
Art Unlimited, Basel
Re-Run, Städtische Kunsthalle, Mannheim

2002

Selection of work from the XXV Bienal de São Paulo, Museum of Contemporary Art, Santiago, Chile
Retraces, Alexander and Bonin, New York
The gap show, Museum am Ostwall, Dortmund
formal social, Westfälischer Kunstverein, Münster
Re-Run, XXV Bienal de São Paulo, São Paulo

2001

Das Innere Befinden: Das Bild des Menschen in der Videokunst der 90er Jahre / The Inner State, The image of man in the video art of 1990s, Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz
Trauma, Dundee Contemporary Arts, Dundee
The Uncertain, Pepe Cobo, Sevilla
Bloody Sunday, Orchard Gallery, Derry
Double Vision, Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig
Gisela Bullacher / Willie Doherty, Produzentengalerie, Hamburg

2000

Drive: power>progress>desire, Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth
Erste Arbeiten bei Kilchmann, Galerie Peter Kilchmann, Zürich

1999

Carnegie International, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh
Endzeit Transart, Charim Klocker, Dorotheergasse, Vienna
Expansive Vision. Recent Acquisitions of Photographs in the Dallas Museum of Art, Dallas
Irish Art Now: From the Poetic to the Political, McMullen Museum of Art, Boston; Art Gallery of Newfoundland and Labrador, St. John's; Chicago Cultural Center, Chicago
Endzeit - Fotografien und Videoarbeiten, Galerie Six Friedrich Lisa Ungar, München
Insight-Out, Kunstraum Innsbruck; Kunsthau Hamburg; Kunsthau Baselland

1998/99

Nouvelles Acquisitions 97, Collège Troi-Fontaines, Reims
Photographs, Alexander and Bonin, New York
Junge britische und amerikanische Kunst aus der Sammlung Goetz, Deichtorhallen Hamburg

1998

New Art From Britain, Kunstraum Innsbruck

Fuori Uso '98, Mercati Ortofrutticoli, Pescara
Critical Distance: Michael Danner, Willie Doherty, Sophy Rickett, Andrew Mummery Gallery, London
Photography as Concept, 4. Internationale Foto-Triennale, Esslingen
Art from the UK (part II), Sammlung Goetz, Munich
Wounds: between democracy and redemption in contemporary art, Moderna Museet, Stockholm
Real/Life: New British Art, Tochigi Prefectural Museum of Fine Arts, Utsunomiya; Fukuoka City Art Museum, Fukuoka; Hiroshima City Museum of Contemporary Art, Hiroshima; Tokyo Museum of Contemporary Art, Tokyo
A Sense of Place, Angels Gallery, Los Angeles
Summer Show, Kerlin Gallery, Dublin
Eugenio Dittborn, Willie Doherty, Mona Hatoum and Doris Salcedo, Alexander and Bonin, New York

1997

Between Lantern and Laser, Henry Art Gallery, Seattle
Citta/Natura, Palazzo delle Esposizioni, Rome
New Found Land Scape, Kerlin Gallery, Dublin
Re/View. Photographs from the Collection, Dallas Museum of Art, Dallas
no place (like home), Walker Art Center, Minneapolis
Installations/Projects, P.S.1, Contemporary Art Center, New York
Face à l'Histoire 1933-1996, Centre Georges Pompidou, Paris
ID, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven
Circumstantial Evidence: Terry Atkinson, Willie Doherty, John Goto, University of Brighton, Brighton
Distant Relations: A Dialogue Among Chicano, Irish and Mexican Artists, Santa Monica Museum of Art, Los Angeles
Being & Time: The Emergence of Video Projection, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, NY
Language, Mapping and Power, Orchard Gallery, Derry
Happy End, Kunsthalle, Düsseldorf
The 10th Biennale of Sydney, Sydney
NowHere, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek

1996

IMMA Collection: Photoworks, The Irish Museum of Modern Art, Dublin
Sites of Being, The Institute of Contemporary Art, Boston

1995

MMA/Glen Dimplex Artists Award, The Irish Museum of Modern Art, Dublin
Willie Doherty, Andreas Gursky, Moderna Museet, Stockholm
Trust, Tramway, Glasgow
It's not a Picture, Galleria Emi Fontana, Milan
New Art In Britain, Muzeum Sztuki, Lodz
Distant Relations, Ikon Gallery, Birmingham; Camden Arts Centre, London; Irish Museum of Modern Art, Dublin
Double Play-Beyond Cognition, Sint-Niklaas City Academy, Sint-Niklaas

1994

Cocido y Crudo, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid
The Turner Prize 1994, Tate Gallery, London
Willie Doherty/Mona Hatoum/Doris Salcedo, Brooke Alexander, New York
Points of Interest, Points of Departure, John Berggruen Gallery, San Francisco
From Beyond the Pale: Selected Works and Projects, Part 1, Irish Museum of Modern Art, Dublin
Kraji Places, Moderna Galerija Ljubliana, Ljubljana
The Spine, De Appel, Amsterdam
The Act of Seeing (Urban Space), Fondation pour l'Architecture, Brussels

1993

An Irish Presence, 45th Venice Biennale, Venice
Prospect 93, Frankfurter Kunstverein, Graz
Critical Landscapes, Tokyo Metropolitan Museum of Photography, Tokyo
Krieg (War), Neue Galerie Graz, Graz

1992

Spielhölle, Bockenheimer/University Underground Station, Frankfurt
Time Bandits, Galleria Fac-Simile, Milan
Moltiplici Culture, Convento di S. Egidio, Rome
13 Critics 26 Photographers, Centre d'Art Santa Monica, Barcelona
Outta Here, Transmission Gallery, Glasgow
Beyond Glory: Re-presenting Terrorism, College of Art, Maryland Institute, Baltimore

1991

Shocks to the System, Royal Festival Hall, London; Ikon, Birmingham
Storie, Galleria il Campo, Rome; Galleria Casoli, Milan
Europe Unknown, WKS Wawel, Krakow
A Place for Art?, The Showroom, London
Outer Space, Laing Art Gallery, Newcastle; London; Bristol
Political Landscapes, Perspektief, Rotterdam
Denonciation, Usine Fromage, Darnétal; Centre d'Art Santa Monica, Barcelona

1990

The British Art Show, McLellan Galleries, Glasgow; Leeds City Art Gallery, Leeds; Hayward Gallery, London
XI Photography Symposium Exhibition, Graz
A New Tradition, Douglas Hyde Gallery, Dublin

1989

Three Artists, London Street, Derry
Through the Looking Glass, Barbican Arts Centre, London
I International Foto-Triennale, Esslingen

COLLEZIONI PUBBLICHE
PUBLIC COLLECTIONS

1988/89
Matter of Facts, Musée des Beaux-Arts, Nantes; Musée d'Art Moderne, St. Etienne; Metz pour la Photographie, Metz

1988
Three Artists, Battersea Arts Centre, London

1987/88
Ireland / Germany Exchange, Guinness Hop Store, Dublin; Ulster Museum, Belfast

1987
Directions Out, The Douglas Hyde Gallery, Dublin
The State of the Nation, Herbert Art Gallery, Coventry
A Line of Country, Cornerhouse, Manchester
Oliver Dowling Gallery, Dublin

1985
Points of View, Heritage Library, Derry

1983
Days and Nights, a slidework, Art and Research Exchange, Belfast
Live Work, Artspace, Cork
New Artists, New Works, Project Centre, Dublin

1982
New Artists, New Works, Orchard Gallery, Derry
Live Work, Crescent Art Centre, Belfast

1981
Irish Exhibition of Living Art, Dublin
Work Made Live, N.C.A.D., Dublin

49 NORD - 6 EST - FRAC Lorraine, Metz
Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, NY
The Art Institute of Chicago, Chicago
Arts Council Collection, London
Arts Council of Ireland, Dublin
Arts Council of Northern Ireland, Lisburn
The British Council, London
The Carnegie Museum, Pittsburgh
Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, Cáceres
Centro Odóñez-Falcon de Fotographia, San Sebastian
Colección de Arte Contemporáneo, Fundació “La Caixa”, Barcelona
Collezione Fondazione di Modena - Fondazione Modena Arti Visive, Modena
Crawford Art Gallery, Cork
Dallas Museum of Art, Dallas
De Pont Foundation, Tilburg
Dublin City Gallery The Hugh Lane, Dublin
The European Commission/Parliament, Brussels
Fondation Louis Vuitton pour la Création, Paris
Fonds National d'Art Contemporain, Puteaux
FRAC Champagne-Ardenne, Reims
Harvard Art Museums, Cambridge
Hiscox Art Projects, London
Huis Marseille, Museum for Photography, Amsterdam
The Imperial War Museum, London
Inelcom Collection, Madrid
Irish Museum of Modern Art, Dublin
The Israel Museum, Jerusalem
Kadist Art Foundation, Paris
Kröller-Müller Museum, Otterlo
Limerick City Gallery of Art, Limerick
Mildred Lane Kemper Art Museum, St. Louis, MO
Moderna Museet, Stockholm
MoMA - Museum of Modern Art, New York
Montreal Museum of Fine Arts, Montreal
Neue Galerie, Kassel
Sammlung Goetz / Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Munich
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
Speed Art Museum, Louisville, KY
Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich
Tate Britain, London
Tate Liverpool, Liverpool
Ulster Museum Collection, National Museums NI, Belfast
University of Edinburgh Collection, Edinburgh
Walker Art Center, Minneapolis
Weltkunst Foundation, London
The Whitworth Art Gallery, Manchester
Wolverhampton Art Gallery, Wolverhampton
Vancouver Art Gallery, Vancouver
Villa Merkel, Esslingen
Visual Research Centre, Dundee
Yale University Art Gallery, New Haven

MONOGRAFIE
MONOGRAPHS

2016
Willie Doherty: Home, Villa Merkel, Esslingen
Texts by Andreas Baur, Clea Laade, Anka Wenzel

2015
Willie Doherty: Again and Again, Fundação Calouste Gulbenkian, CAM, Lisbon
Texts by Declan Long, Isabel Carlos

2013
Unseen, Matt's Gallery, London, Nerve Centre, Derry
Texts by Jean Fisher, Susan McKay, Colm Tóibín

2012
One Place Twice, Alexander and Bonin, New York, Matt's Gallery, London
Text by Declan Long

Lapse, Kerlin Gallery, Dublin
Text by Isabel Nolan

2011
Willie Doherty: Disturbance, Dublin City Gallery, The Hugh Lane, Dublin
Text by Barbara Dawson

Willie Doherty: Traces, The Speed Art Museum, Louisville, KY
Text by Suzanne Weaver

2009
Buried, The Fruitmarket Gallery, Edinburgh
Texts by Willie Doherty and Fiona Bradley

Willie Doherty: Requisite Distance, Yale University Press, New Haven, Dallas Museum of Art, Dallas
Text by Charles Wylie

2007
Ghost Story, Fondazione La Biennale di Venezia, Venice, British Council, London
Texts by Declan Long, Daniel Jewsbury

Willie Doherty, Kunstverein in Hamburg, Stadische Galerie im Lembachaus und Kunstbau, Munich
Texts by Yilmaz Dziewior, Matthais Mühling, Francis McKee

2006
Willie Doherty: Out of Position, Laboratorio Arte Alameda, Mexico City
Text by Marina Munguia

2002
Willie Doherty: False Memory, Merrell Publishers Ltd, London, Irish Museum of Modern Art, Dublin
Texts by Carolyn Christov-Barkargiev, Caoimhín Mac Giolla Léith

Willie Doherty: True Nature, The Renaissance Society, Chicago
Text by Caoimhin Mac Giolla Léith

Willie Doherty: RE-RUN, 25 Bienal de São Paulo, São Paulo, The British Council, London
Text by Charles Merewether

2001
Willie Doherty: How it Was, Ormeau Baths, Belfast
Text by Daniel Jewesbury

2000
Willie Doherty: Extracts from a File, DAAD, Berlin
Texts by Friedrich Meschede, Eva Schmidt, Hans-Joachim Neubauer

1999
Willie Doherty: Dark Stains, Koldo Mitxelena, San Sebastian
Texts by Maite Lorés, Martin McLoone

1998
Somewhere Else, Tate Gallery, FACT, Liverpool
Text by Ian Hunt

1997
Willie Doherty: Same Old Story, Matt's Gallery, London
Texts by Martin McLoone and Jeffrey Kastner

1996
Willie Doherty, Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris
Text by Olivier Zahm

Willie Doherty: In the Dark. Projected Works, Kunsthalle Bern, Bern
Texts by Carolyn Christov-Bakargiev, Ulrich Looock

Willie Doherty: The Only Good One is a Dead One, The Edmonton Art Gallery, Edmonton; Mendel Art Gallery, Windsor; Fundacao Calouste Gulbenkian, Lisbon
Text by Jean Fisher

No Smoke Without Fire, Matt's Gallery, London
Text by Willie Doherty

1994
At the End of the Day, British School, Rome
Text by Carolyn Christov-Bakargiev

1993
Willie Doherty: Partial View, Douglas Hyde Gallery, Dublin, The Grey Art Gallery and Study Center, NYU, New York, Matt's Gallery, London
Text by Dan Cameron

1989
Unknown Depths, Fotogallery, Cardiff, Orchard Gallery, Derry, Third Eye Center, Glasgow
Text by Jean Fisher

